

سلمان زين الدين

شهرزاد والكلام المباح

قراءات في الرواية النسوية

شهرزاد والكلام المباح

قــراءات في الروايــة النسويـة

سلمــان زين الديــن



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-614-01-0012-1



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 – 785108 – 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 1102-2050 – لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت – هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت – هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

استهلال

حين تتكلّم شهرزاد ويصغي شهريار نكون أمام نوعٍ معين من التوازن بين سلطة الكلام وسلطة الفعل؛ ذلك أن الكلام حين يقع في الموقع المناسب لا يقل شأناً عنِ الفعل من حيث القدرة على التأثير وإحداث التغيير المنشود في المواقف والتصرّفات.

ولعلّ الدرس الذي تقدّمه "ألف ليلة وليلة"، في عالم المتخيَّل السردي، خير دليل على ذلك؛ فحين تُؤتى المرأة قدرات شهرزاد وذكاءها وحنكتها وبُعد نظرها، لا بد لها من أن تروّض ملايين الشهريارات في عالم الواقع.

"شهرزاد والكلام المباح" ليس أنطولوجيا روائية أنثوية، ولا يدّعي هذا الشرف، بل هو قراءات في ثمانٍ وثلاثين رواية نسوية، لثلاث وثلاثين روائية عربية، مشهورة أو مغمورة، حصلت على مدى عقدٍ ونيف، ونُشرت في صحف النهار والحياة والسفير والأنوار.

وهي حصيلة نوع من النظر النقدي، المستند إلى خلفية معرفية نظرية وممارسة تطبيقية، في مقاربة النص الروائي. وهذا النوع ينطلق من النص نفسه، ويحاول أن يتقرّى ما ينطوي عليه أو يشي به، من دلالات ومحمولات وإشارات، سواء على مستوى الحكاية أو الخطاب. ولا يُسقط عليه مناهج ونظريات نقدية تقسره على الخضوع لها، بشكل أو بآخر، وتقوّله ما لا يقول أو تصادر حقه في الانفتاح على قراءات متعدّدة، ومختلفة.

وعليه، فمادة الكتاب لا تدخل في باب النقد الأكاديمي،

المدجّج بالنظريات والمناهج النقدية التي كثيراً ما تقتل روح النص، وتمسخ جسده، وتحوّله إلى بيانات إحصائية ورسوم ما أنزل الله بها من سلطان، وتقيم حاجزاً مصطنعاً بين القارئ والمنقود. ولا تدخل في باب الانطباعات السريعة التي تطلق الأحكام على عواهنها.

هي مادة في منزلة بين المنزلتين، تسعى إلى الجمع بين الجدية والرصانة، من جهة، والسلاسة وسهولة المأخذ، من جهة ثانية.

هي مادة لا تمارس وصاية نقدية على القارئ، ولا تصادر حقه المشروع في قراءة خاصة، وتحاول إضاءة النص وجسر الفجوة الإبداعية بين المبدع والمتلقي.

إنّ مادّة الكتاب تتعاطى مع مصطلح "الرواية النسوية" بقدرٍ كبير من المرونة؛ فهي لا تقصره على قضايا المرأة الحصرية كأنثى في مجتمع ذكوري، بل تتعدّى ذلك لتشمل ما يصدر عن المرأة ويعنيها كإنسان كما يعني الرجل، على حدٍّ سواء.

لذلك، نقع في الكتاب على مروحة واسعة من الموضوعات، ذات الطابع النسوي الخاص أو الإنساني العام، ممّا يضيق هذا الاستهلال عن ذكرها. وهي في صلب مادة الكتاب التي اعتمدنا في ترتيبها المعيار الهجائي لاسم الروائية، تجنّباً للوقوع في فخ التقديم والتأخير الكيفيّين.

وبعد، "شهرزاد والكلام المباح" مساهمة نقدية في إضاءة الرواية النسوية، قد تصيب وقد تخطئ، فإن أصابت تلك هي الغاية، وإن أخطأت حسبي شرف المحاولة، والله وليّ التوفيق.

بيروت، في 2010/4/30

أزهار أحمد تطرح سؤال الكتابة

سؤال الكتابة هو الهاجس الذي يطغى على رواية "العصفور الأول" للكاتبة العمانية أزهار أحمد (منشورات الجمل، 2009)، فتتساءل في رأس الفصل الأول على لسان الراوي: "كيف أكتب كلمات كالموسيقى، كأصوات العصافير، أو حتى كنقيق الضفادع؟" (ص 7). وتختم الفصل الأخير بأن يفتح الراوي المريض عينيه في المستشفى، ويشير إلى كومة أوراق إلى جانب السرير تحمل اسم الرواية نفسه (ص 175).

وبين البداية والختام، وعلى مدى ستة عشر فصلاً تحضر الكتابة، بما هي أسئلة وهواجس وأحلام ومركب صعب وطموح مَرَضي وحالة نفسية، من خلال الشخصيات والأحداث، لكن هذا الحضور يقترن بضريبة كبيرة يدفعها بطل الرواية في مراحل متدّرجة، متعاقبة، تبدأ بالقلق الفني الطبيعي، وتمر بالسفر والتشرّد والمرض، وتنتهي بالاضطراب النفسي.

فهل تريد الكاتبة أن تقول إن هذا الثمن هو الممر الإلزامي للكتابة؟ وهل التجربة شرط ضروري للإبداع؟ وهل ما يتمخّض عن التجربة يشكّل بالضرورة نصّاً إبداعياً؟

هذه الأسئلة وسواها من هواجس الكتابة تطرحها الرواية مباشرة من خلال الشخصيات الروائية، أو مداورة من خلال الأحداث. وهي هواجس الروائية والراوي الذي تصطنعه وتتماهى

به أو تتقاطع معه، فكلاهما يكتب القصة والرواية، وكلاهما يسمي روايته بـ "العصفور الأول".

ومع هذا، لا بد أنهما يفترقان في أمور كثيرة أحدها الجنس على الأقل، واصطناع راوٍ أو أكثر، يتقاطع معه الروائي، فيبثّ من خلاله أفكاره ورؤاه، أو يفترق عنه للتمويه والإيحاء باستقلالية الرواية عن صاحبها، لهو من الأمور المشروعة في الفن الروائي.

تتخذ أزهار أحمد من مقرن النوري الراوي الأساسي في روايتها، تقول على لسانه، ومن خلال انخراطه في شبكة من العلاقات الروائية، وحركته في المكان والزمان، الثمن الكبير المفترض دفعه ليصبح الواحد كاتباً. فمقرن طالب في كلية الزراعة، يعيش اختناقات داخلية يحاول التنفيس عنها بكتابة القصة، ويشغله سؤال: كيف أصبح كاتباً فذاً؟ كيف أكتب كتاباً يبهر العالم؟

غير أن تعثّر بداياته يدفعه إلى التوقّف عن الكتابة مؤقتاً، حتى إذا ما التقى بمالك، صديقه الصحفي، يشجّعه على الكتابة، ويعبّر عن إيمانه بموهبته شرط أن يعيش الحياة، ويتألّم ويتعذّب، ويعاني، ويتخلّى عن حياة الدعة والأناقة ليبدع. وعملاً بهذه النصيحة، وتحقيقاً لحلمه الكبير، يبيع مقرن قسماً من مقتنياته، ويطلب إجازة من عمله، ويضع مخططاً للسفر حول الأرض بدءاً من الهند، ويعيش مخاضاً عسيراً، يبدأ بالهجرة، وينتهي بسرير في مستشفى.

تقدّم أزهار أحمد من خلال راويها، صورة غير واقعية للكاتب المتطلّع إلى تحقيق ذاته؛ فمقرن النوري يحلم بكتابة تنير العالم. ولتحقيق هذا الحلم، يخوض مخاضاً عسيراً، فيتخلّى عن مقتنياته ووظيفته، ويدشّن رحلة حول الأرض بدءاً من الهند بهدف عيش

التجربة واكتناز الخبرات الضرورية للكتابة، لكنّ ما يطالعه من مشاهد الفقر والبؤس والجوع في المدن الهندية يشكّل صدمة له تعقل قلمه عن الكتابة، ولم يكن ليخفّف من صدمته سوى مرافقة أنيتا له، الفتاة الهندية ذات الأسنان البيضاء، حتى إذا ما غادرته كي لا تقع في حب رجل غريب تكون بداية التحوّل في مسار هذه الشخصية ومصيرها، فيعرف مقرن سلسلة من الاختبارات الصعبة؛ يتشرّد، يفقد الذاكرة، يسقط مغشيّاً عليه، يمرض وتُجرى له عملية جراحية، يصاب بمرض نفسي واختلال سلوكي، يخلط الواقع بالمتخيل، يتوجّس من المحيطين به ويظنّ بهم السوء، لكنّ المفارقة التي تنتهي بها الرواية هي أنه عندما يستيقظ من غيبوبته في المستشفى، بعد عودته إلى بلاده، تكون قرب سريره كومة من الأوراق تحمل اسم الرواية "العصفور الأول"، ما يشي أن رحلة الألم التي باشرها تمخضت عن كتابة حفظت معالم الرحلة ببعديها، الخارجي في المكان، والداخلي في شخصية الراوي. ولعلّ الكاتبة أرادت أن تقول إن التجربة القاسية شرط للإبداع على أنواعه. وهنا نتساءل: هل من الضروري أن يُجنّ الكاتب ليكون كاتباً؟ إن مجريات الأحداث في الرواية تعكس حالة خاصّة، متفرّدة، ولا تعبّر بالضرورة عن واقع الحال، فالمرض النفسي والاضطراب السلوكي ليسا الممر الإلزامي لكتابة تنير العالم، كما حلم الراوي.

وإذا كانت الشخصية الأساسية في الرواية هي شخصية قلقة، مضطربة، غريبة الأطوار، تنقطع عن الواقع، وتعيش فصاماً داخلياً، وتخترع عالمها الخاص وتؤثّثه بشخصيات من الخشب، فإن الشخصيات المحيطة بهذه الشخصية المضطربة كانت واقعية،

ولعبت أدواراً إيجابية في حياة الشخصية الرئيسية، الأمر الذي لم تتمكن هذه الأخيرة من استيعابه، بتأثير من اضطرابها الفكري والسلوكي.

في هذا المعنى، قدمت أزهار أحمد في "العصفور الأول" مقاربة غير واقعية لموضوعة الكتابة، من خلال راويها المصطنع، وهذا حقّها. والفن سواء أكان روائياً أو خلاف ذلك ليس حكراً على العام، المشترك، الواقعي، بل قد يدخل الخاصّ المفارق، المختلف، في مجاله الحيوي.

أحلام مستغانمي تحتفي بالكتابة

أن تكون الحياة موضوعاً روائياً فهذا أمر نقع عليه في روايات كثيرة. أما أن تكون الكتابة موضوعاً للرواية فهذا أمر نادر الحصول. وقد يمّحي الخط الفاصل بين الحياة والكتابة، ويختلط الحقيقي بالمتوهم في بعض الأعمال الروائية فتمتح من هذه المنطقة الملتبسة على مستوى الحكاية والخطاب. وهذا ما نقع عليه في رواية "فوضى الحواس" للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، (دار الآداب، 1998)، وهي الجزء الثاني من مشروع روائي شكلت "ذاكرة الجسد" جزءه الأول. وبين الجزءين تقاطع وتواصل على مستوى البطل، والمكان، والحقبة التاريخية الممتدة على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، وعلى مستوى اللغة الروائية.

احتفاء باللغة

وإذا كانت "ذاكرة الجسد" تمجد اللغة وتحتفي بها، فإن "فوضى الحواس" تعمل على تمجيد الكتابة والاحتفاء بها وتغيير الحياة بواسطتها. وتحاول أن تستعيد للمرأة مكانة صادرتها منها الحياة، وأن تروّض الرجل بواسطة الكتابة. وهنا، تضع مستغانمي الكتابة في مواجهة مع الحياة. فماذا تكون النتيجة؟

تبدأ المواجهة حين تكتب بطلة الرواية، وهي روائية بدورها، قصة قصيرة توهم بمطابقتها للحياة إلى حد كبير، وتعترف بأنها لم

تتدخل في مجرى الأحداث فيها، وفي القصة يبدو الرجل "مأخوذاً بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة". والمرأة "تجلس على أرجوحة "ربما" (ص 20). هو في موقع الفعل وهي في موقع ردة الفعل. هو منتصر وهي منهزمة. وعلى مشابهة هذه القصة المكتوبة الحياة، تحاول الراوية/ المرأة/ الكاتبة العبث بمصير الرجل بواسطة الكتابة، وقلب المعادلة واقتراح نهاية مختلفة، معترفة بممارسة ما تسميه بالاغتصاب اللغوي حيث تقوم بإرغام الأبطال على قول ما تشاء، والاعتراف بما تشاء، فتضرب موعداً للقاء البطلين في القصة في صالة سينما، وتصدق هي نفسها الموعد وهي كاتبة القصة وصانعة بطليها، وتقحم نفسها فيما هو نصّي، فتوافي البطلين في المكان والزمان اللذين ضربتهما. وهنا، يختلط الكتابي بالحياتي، والحبري بالواقعي، والمتخيل بالحقيقي. ولفرط الدهشة والغرابة يتحقق المكتوب في المعيش فترى الراوية/ البطلة/ الكاتبة عاشقين منزويين، ويجلس إلى جانبها رجل تكتشف أنه يشبه رجل الحكاية التي كتبتها بكلماته القاطعة ونظراته وصمته.

وهنا، يترجح السرد بين الشاشة والصالة، فيتداخل الممثل بالمعيش، وتتقاطع شخصية البطلة مع شخصية بطل الفيلم، فهو أستاذ متمرد على الأطر والطرائق التقليدية في التربية، وهي متمردة على الحياة والأعراف والتقاليد والمنطق. ويتزامن خروج الأستاذ من الصف مع خروجها من الصالة.

وتمضي البطلة في متابعة اللعبة مع الحياة، فتلتقي بالرجل في مقهى نصي - واقعي، يشير إلى ارتفاع الخط الفاصل بين الكتابة والحياة، وعندها تختلط الأمور عليها. هناك تصادف الرجل

وصديقه، فتخلط بين الاثنين. يغادر أحدهما المقهى وينضم الآخر إليهـا. فتجـد فـي لغتـه القاطعة ما يجعلها تظن بأنه المطلوب، وبأنه الطـرف الآخـر فـي اللعبـة. وينتقلان إلى مـكان آخر، وتدور بينهما أحاديث عن الحب والبدايات والألوان. ويفاجئها الرجل أنه يعرف عنها أكثر مما تعرف عنه. وهنا، ينقلب السحر على الساحر، ويغدو المكتـوب كاتبـاً والكاتـب مكتوبـاً. هـو غامـض، مربـك في صمته وكلامه ومنطقه المعقد والبسيط وأجوبته المختصرة. وهي مكشوفة أمامه وأمام الحياة التي تسخر منها. وهكذا، يصبح المطارِد مطارداً، ويلعب البطل بالكاتب.

مأساة الجزائر

وتقوم بين الاثنين قصة حب في مكان "أصبح الحب هو أكبر عمليـة فدائيـة تقـوم بهـا امـرأة جزائريـة" (ص 171). وتتقاطـع هذه القصة وتتداخل مع مأساة الجزائر، فيختلط الخاص بالعام، والحب بالسياسـة، والآني بالتاريخي. وتتزامن مع قصة حب من نوع آخر بطلاها الرئيس الجزائري الأسبق محمد بوضياف والجزائر.

ولعـلّ فـي قتـل الحبيـب الخـاص في الروايـة (عبد الحق) وقتـل الحبيـب العـام (بوضيـاف) وفـي إخفـاء الحب عن الناس إحالـة إلـى الوضـع المأسـاوي في الجزائـر، وإلى امتزاج الحب بالسياسة، وإلى فشل الكتابة في تغيير الواقع، فحادثة إلقاء الدفتر على القبر دلالة على موت الكتابة المقترن بموت الحب. فليس ثمّـة كتابـة خـارج الحيـاة، "وليس ثمّة من حب خارج السياسـة" (ص 257).

علـى هامـش الحكايـة، تطـرح الروايـة جملـة مـن المسـائل والقضايـا، مـن إدانـة طاحونـة العنـف التـي تخيـر الإنسـان بيـن أن يكون قاتلاً أو قتيلاً "فكل واحد أصبح يعتقد أنه إن لم يكن القاتل فسيكون القتيل" (ص 208)، إلى إدانة السلطة "عالم الحديد" التي لا تميّز بين المجرم والطالب والمواطن والسارق، إلى إدانة التطرف الأصولي، إلى القمع الذي يمارس بحق المرأة بحيث تغدو الأنوثة تهمة تحاكم عليها سلطة الزوج وسلطة الأعراف والتقاليد وسلطة التطـرف، إلـى مطـاردة الصحافيين وقتلهم بشـبهة الكتابة. وكثيراً ما لامست مستغانمي المثلث المحرم تاريخياً بأضلاعه الثلاثة: السياسة والجنس والدين.

وعلـى غرائبيـة بعـض الحكايـة حيث الخـروج من القصة إلى الحيـاة والدخـول مـن الحيـاة إلـى الروايـة، والخلـط بيـن حبيبين، فـإن الخطـاب الروائـي يخلـو من الغرابـة والتعقيد، وهو أقرب إلى التقليد منه إلى التجديد والتجريب. وإذا كنا نقع في بدايات الرواية علـى راوييـن اثنيـن أحدهمـا يروي بضميـر الغائب، والآخر بضمير المتكلم ويتناوب الضميران السـرد، فإن الراوية - بطلة الرواية ما تلبث أن تستأثر بالمساحة الأكبر في الرواية، وتحتوي الراوي الأول مـن خـلال اعترافهـا كروائيـة بكتابـة ما قصّـه ووعيها ما تقوم به من كتابـة وتدخـل فـي مجـرى الأحـداث برغـم أن هذه الراوية نفسـها تناولها الراوي الأول في القصة التي رواها. وهنا، يتداخل الراوي والمروي، وكل راو من الاثنين هو راو ومروي في الوقت نفسـه، ولعـلّ هـذا التعقيـد هـو الوحيـد في الرواية فـي العلاقة بين الروائي والراوي والمروي.

خط تصاعدي

أما الخط الذي ينتظم الأحداث في الرواية فهو خط تصاعدي تتعاقب فيه زمنياً، وكثيراً ما تدخل الصدفة والقدر في هذا التعاقب، ويتناوبان مع الإرادة البشرية على تحريك الأحداث في الرواية، إلا أن هذا التعاقب لا يلغي لجوء الروائية إلى استخدام تقنية التذكر فينكسر الخط أحياناً ثم يعود ليستأنف تصاعده، وقد ينطلق خط جديد من نقطة محددة ثم ما يلبث أن يندمج مع الخط الأساسي كما في عودة محمد بوضياف إلى الجزائر التي تحدث دون سابق تمهيد.

وإذا كان السرد كثيراً ما يعكف على الداخل، فإن هذا يحيلنا إلى حالة عكوف الناس على دواخلهم في الأيام الصعبة، حتى إن الحوار الذي تفرد له الرواية مساحات معينة يحصل خفية بين متحاورين هاربين: البطلة الهاربة من السلطات القامعة على أنواعها، والبطل الصحافي المطارد الهارب من الموت. مع العلم أن الحوار بين البطلة وبين عبد الحق - الرجل الآخر الذي أحبته لم يحصل أبداً في الرواية، على أن لغة الحوار في "فوضى الحواس" تتعدد مستوياتها بتعدد المتحاورين وتنوعهم، فهي المحكية الجزائرية مع الأم والسائق، وهي الفصحى مع الكاتبة والصحافي والضابط.

أما لغة السرد في الرواية فذات مستويات متعددة بدورها، يتجاور فيها السردي مع الشعري مع الوجداني وقد تندمج هذه المستويات معاً في تناغم جميل يمنح هذه اللغة فرادتها وتميّزها، ويجعلها بمنأى عن السقوط في مباشرة اللغة الروائية من جهة وفي غموض اللغة الشعرية من جهة ثانية، فهي لغة توفيقية بين المستويين

السردي والشعري.

وبين السرد والحوار تنضح الرواية بمخزون ثقافي ثرّ، وتعكس خلفية ثقافية واضحة لدى الروائية تتراوح بين النقدي والفني والتاريخي، وتتمظهر في أقوال لكبار تستعيدها في مواقف معينة، وفي وقائع تتذكرها، فتغني الرواية وتعزز الفائدة منها والمتعة بها وهما وظيفتا الأدب عبر التاريخ.

وبعد، "فوضى الحواس" عمل روائي منظم، وأحلام مستغانمي تثبت للمرة الثانية أنها روائية تستحق القراءة.

أماني خليل والقدرة على الاختيار

حين تكون المرأة هي الذات والموضوع، الكاتب والمكتوب، لا بد أن يكون النتاج الأدبي المترتب على مثل هذه العلاقة على قدر كبير من الصدق والدقة في التعبير؛ فليس هناك أجدر من المرأة في الكتابة عنها، وهي سواء كانت كاتبة أم مكتوبة، ذاتاً أم موضوعاً، متموضعة داخل مجتمع معين ومحكومة بعلاقات معيّنة، ولعلّ الطرف الأكثر حضوراً في هذه الوضعية هو الرجل.

وعلى الرغم من أن المرأة في تموضعها هذا، وفي علاقتها بالرجل على وجه التحديد هي موضوع قديم طالما طرقه الأدباء؛ ففي بداية القرن العشرين، يرسم قاسم أمين صورة للمرأة تبدو فيها محتقرة، مستضعفة، حقوقها مهتضمة، "خاضعة للرجل لأنه رجل ولأنها امرأة"، يستعملها متاعاً للذة "يلهو بها متى أراد، ويقذف بها في الطرق متى شاء". فهل تغيّرت هذه الصورة في نهاية القرن المذكور؟

تشغل المرأة موقعاً محوريّاً في رواية "وشيش البحر" للكاتبة المصرية أماني خليل (المجلس الأعلى للثقافة في مصر ، 1999)، وتبدو مختلفة عن تلك التي تناولها قاسم أمين؛ فهي، هنا، حرّة، مثقفة، قادرة على اتخاذ القرار، تقيم مع الرجل علاقات متكافئة، فهو حبيب أو صديق، أو أب أو أخ، تحاوره، وتعارضه، تقبل به أو ترفضه، ولا تتورّع عن اصطحابه والنوم عنده من دون أي حرج.

وهي امرأة عصرية تعيش آلام العصر وتعاني أمراضه. لذلك، نراها متقلّبة، متناقضة، غامضة كالبحر، تحس بالوحشة والفقد والفراغ، يطاردها الزمن ويتسلل البياض إلى رأسها. فبطلة الرواية شابة فقدت والديها وسافر أخوها، تجد نفسها وحيدة تعيش في فراغ كبير، وتروح تبحث عن طريقة تملأ بها الفراغ، وتعوّض عن أبوّة مفقودة، فتمضي أيامها في زيارة المعارض الفنية وارتياد الحفلات واكتشاف الأماكن، وفي العمل والقراءة، وتقيم علاقات صداقة أو حب أو أبوة مع ثلاثة رجال من الوسط الثقافي، وتسد هذه العلاقات مجتمعة حاجة البطلة إلى الأبوة، وهي تصرّح بذلك في حوارها الداخلي الموجّه إلى أبيها الراحل: "لو كنت معي الآن لما احتجت إلى أي منهم، وأنت وحدك تكفيني في هذا العالم" (ص 80-81).

وهكذا، تختصر الأبوة في الرواية مشاعر الحب والصداقة والحنان معاً. ومن هنا، وتعويضاً عن رحيل الأب، تجد البطلة نفسها محوراً في شبكة علاقات ثلاثية الاتجاه، أطرافها محمود الروائي، وسعيد الرسام، وعادل الطبيب. وإذا كانت العلاقات التي تنطلق منها البطلة - المحور إلى الأطراف الثلاثة مختلفة وملتبسة، فترى في ضباب المشاعر الغامضة أن محموداً أقرب إلى الأب، وسعيداً أقرب إلى الصديق، وعادلاً أقرب إلى الحبيب، فإن العلاقات التي تعود من الثلاثة إليها متشابهة، ترى إليها مجرد حبيبة، وكل منهم يمنّي نفسه بالحصول عليها. فلمن تكون؟ وما هو القرار الذي ستتخذه في نهاية الأمر؟ هذان السؤالان يجيب عنهما تطور الأحداث في الرواية.

وفي غمرة توزّع مشاعرها على الثلاثة، يكون عليها أن تختار؛

فمحمود الروائي يحبها ويحنو عليها ويدللها ويعاملها كطفلة، وحين يكلمها بكلام الحب تصرفه عن ذلك معتبرة أنه كلام صبية، هو يرى إليها حبيبة ويمنّي النفس بالحصول عليها وهي ترى فيه أباً. ولذلك، تلازمه حين يمرض وتقلق عليه. غير أن عُمْرَ محمود ومرضه يقفان حائلين بينهما، فيخرج محمود أولاً من حلبة الاختيار.

ويكون عليها، بعد ذلك، أن تختار بين سعيد الرسام وعادل الطبيب؛ فالأول شريك رحلاتها، معه تكتشف المدينة، تزور المعارض والحفلات، يرسمها في حالاتها الداخلية المختلفة ويقيم لها معرضاً خاصاً باسم فينوس الشرق، تترجح العلاقة بينهما بين مدّ وجزر، فحين يتفقان يخرجان معاً في رحلات استكشافية، وحين يختصمان يفرغ مشاعره نحوها في لوحات، وإذ تنقطع عنه يقلق عليها، وإذ يتقرّب إليها عادل الطبيب تأكل سعيداً نار الغيرة، وعندما يرى أن المنافسة التي يخوضها خاسرة يؤثر الانسحاب مكتفياً بالصداقة غير أنه قبل أن يفعل ذلك يخطو خطوته الأخيرة، فيدعوها إلى تناول الشاي في مقهى الفيشاوي، وهناك يخبرها بعزمه على السفر إلى إيطاليا، ويعرض عليها الزواج والسفر معاً، فلا تعطيه جواباً نهائياً.

أما الثاني عادل الطبيب فيحسّ منذ رآها للمرة الأولى أنها له، وأنهما خلقا لبعضهما البعض. ويشعر بالضعف والحيرة وعدم القدرة على السيطرة على الموقف، وهو الطبيب الذي تعوّد السيطرة على فريق كامل من الأطباء والممرضات والطلبة. يتحول من آلة إلى إنسان، يحس بالغيرة والاحتياج ولا يقبل تقاسمها مع الآخرين وخصوصاً محمود، ويسرّ إليها بهذا فيبدأ الشجار بينهما. ويعتمل فيه

صراع بينها وبين زوجته، فيرى أنها أعادته إلى الحياة وجعلته إنساناً تنتابه المشاعر المختلفة بينما لا تهتم الزوجة بغير الأثاث والديكور والموضة. عند هذا المفترق، يكون على بطلة الرواية أن تقرر لمن تكون، وهنا على رغم ميلها إلى عادل وحبّها إياه، تستيقظ فيها المرأة بكل ما فيها من نزوع إلى الاستقلالية والإحساس بالذات، فترفض أن تكون جزءاً مكمّلاً لحياة عادل، وتتطلع إلى صنع حياتها الخاصة. ولذلك، تقرر الابتعاد عنه والسفر إلى الإسكندرية، وهناك، تنزل إلى البحر مساء وتعود في الصباح وقد استيقظ فيها حنين إلى الأماكن التي ارتادتها مع سعيد، فتعدّ حقيبتها للعودة إلى مقهى الفيشاوي. وهكذا، تقول الرواية مداورة أن المرأة اختارت الحبيب الذي لا يشاركها فيه أحد، اختارت أن تكون كلاً مستقلاً في اتخاذ القرار لا جزءاً مكملاً للآخرين بقرار منهم. وهذا ما يميّز بين هذه المرأة المثقفة، الواعية بما تريد وما تفعل، وبين تلك التي تحدّث عنها قاسم أمين بداية القرن.

هذه الحكاية تقولها الرواية بالسرد والحوار اللذين يتوزعان النص بنسب متقاربة. وكل منهما يتوزع بدوره بين الخارج والداخل، ويتخذ السرد خطاً متكسراً يمضي قدماً راصداً الوقائع، ويعود إلى الوراء متذكراً، ثم يتابع سيره بلغة تعنى بالتفاصيل والجزئيات والحركات، وتتلقّح سرديتها بشيء من الشعر، فتقترب من اللغة الأدبية.

وبعد، إن صورة المرأة مع نهاية القرن العشرين تختلف بين أثر أدبي وآخر؛ فقد تكون نسخة طبق الأصل عن تلك التي عرفناها مع قاسم أمين بداية القرن، وقد تكون مختلفة كل الاختلاف كما

في "وشيش البحر"، والأمر يتوقف أولاً وأخيراً على ثقافتها وثقافة الوسط الذي تعيش فيه. وأي الصورتين هي الأصدق تعبيراً عن المرأة في مجتمعاتنا؟ نقول: كلاهما صادقة، فالنموذجان موجودان بين ظهرانينا، غير أن المؤسف أن تكون شرائح كبيرة من هذه المجتمعات ما زالت تعيش بعقلية بداية القرن.

أمل بورتر والتكامل بين المتن والهامش

"لم أشبع نوماً أبداً في صباي... أما الآن في كهولتي وبسبب مشـروب "مسـتكي العصرية" أصبح لي في الليلة الواحدة نومتان واحدة بتأثير المشـروب وأخرى بعد الصحو منه" (ص 79). بهذه العبـارات يلخّـص دعبـول بطـل قصة "دعبول" (دار الجمل، 2005) وراويها، للفنانة والكاتبة العراقية - البريطانية أمل بورتر، حكايته/ حياته، فبين زمني الصبا والكهولة، بين الذكريات والوقائع تتموضع حركـة السـرد متنقّلـة بيـن الزمنين/ الحيّزيـن لتَنسـج حكاية/ قصـة شـخصية تعيـش فـي الهامـش، أخنت عليهـا الأيام، وجعلت حياتها سلسلة من المصادفات والمفروضات وهامشاً ضيقاً من الخيارات، حتى الهامش المختار جاء في سياق ردة الفعل والهرب من الواقع والتأقلم مع المستجدّات. فتحسّ هذه الشخصية أنها مسيّرة وليست مخيّـرة. يقـول "دعبـول": "كل مـا يحـدث في حياتي مفروض عليّ قسراً وعليّ أن أتأقلم مع هذه المستجدات غير المتوقّعة وأسير في حياتي وفقاً لمتطلبات تلك المتغيّرات..." (ص 91).

وانطلاقـاً مـن هـذا القـول الـذي يلخّـص بـدوره حيـاة هـذه الشـخصية وحكايتها، فإن "دعبولاً" الكهل هو رجل فقير يقيم في ورشة نجارة على ضفة نهر دجلة، ويعمل في صناعة "الأبلام" وهي زوارق صغيرة فأطلقت عليه تسـمية "دعبول البلام"، ويعيش حياة ذات طقـوس خاصّـة لا تتغيّـر، يعمـل فـي صنعته نهاراً، ويثوي إلى

طقوسه ليلاً حيث ينكبّ على الشراب والغناء والعزف على العود، وكثيراً ما يكون جليسه في ليالي الأنس صديقه الوحيد "علي". وكأن هذه الطقوس اليومية هي الهامش الوحيد الذي يختاره في مواجهة المصادفات والمفروضات التي تتحكّم بحياته، ولعلّه يواجه الوحدة والواقع وشروط الهامش الاجتماعي بالإقبال على الصداقة ومجالس الشراب والغناء حتى كأنه ينتقم بذلك من الظلم اللاحق به، ومن الهيئة الاجتماعية الظالمة.

و"دعبول" هذا مقطوع من شجرة على حد تعبير المثل الشعبي، ويحمل ذاكرة مثخنة بالمرارات، يطارده صباه القاسي. ولذلك، فإن نسيج قصّته يقوم على هذه الحركة المكّوكية بين الذاكرة والواقع. وواقعه، على هامشيته، أرحم من ذكرياته التي دأبت على مطاردته، فيهرب منها ومن الواقع إلى كأس العرق وأوتار العود وصديقه علي، وبالعرق والعود والصديق ينسى واقعه والذكريات، ولو إلى حين.

في صغره، يعيش حياة التيه والتشرّد، إثر احتراق الخان الذي يقيم فيه مع أمه وأخته، وموت الأخيرتين احتراقاً. فيفقد المأوى والأسرة، ينتحل اسم أخته بدرية وجنسها كي تقبل به بعض الأسر خادماً. وحين يفتضح جنسه، يهرب إلى أسرة أخرى منتحلاً الصفة نفسها. وقد عانى خلال خدمته الأمرّين حتى إذا ما افتضح أمره ثانية، يهرب للعمل عند بدري وسكينة معلناً عن جنسه الحقيقي، هذه المرة، فيشفقان عليه، ويعلّمانه القراءة والعزف والحرفة، وتكون هذه المرحلة من صباه الوحيدة التي عرف فيها طعم الصبا، وحمل منها ذكريات جميلة، حتى إذا ما عاد بدري وسكينة إلى بلدهما

يحسّ أن مرحلة عزيزة اقتطعت منه، وأن جزءاً حياً من كيانه قد استؤصل. وهكذا، تقول القصة إن التخفي والانتحال يقترنان بالتعب والمرارة، بينما الوضوح والحقيقة يقترنان بالراحة والحلاوة.

على أن لجوء "دعبول" إلى التخفّي والانتحال مضطراً في صباه لم يحل دون تعبه، ولجوءه إليهما مختاراً في شبابه حين انتحل صفة بائع فجل ليلتقي بسليمة التي أحب لم يحقّق أربه، ما يعني أن المواجهة وحدها يمكن أن تحقّق الأرب وتحول دون التعب. هذا ما تشي به أحداث القصة، على الأقل.

في مواجهة واقعه المهمش وذكرياته القاسية، يتوخّى "دعبول" الصداقة، وهو يحسّ أنه حرم من الطفولة والصبا واستعاض عنهما بصديقه "علي".

ودعبول وعلي مختلفان مؤتلفان، غير أنهما يكملان بعضهما البعض. فعلي يختلف عن دعبول في أن له وضعية اجتماعية محترمة، ووظيفة مرموقة، وأسرة هو ربّها، وأملاكاً يشرف على إدارتها، وهو متعلم يحب القراءة، بينما دعبول يأتي من الهامش، لا أسرة له، ولا منزل، ولا أملاك، ولم يدخل مدرسة، ولم يسافر. ومع أنهما يأتيان من موقعين مختلفين، يلتقيان في حب الحياة والإقبال على الشراب والغناء والعزف، ويرتاح كل منهما إلى الآخر، ويتفاهمان حتى من دون كلام، ويتكاملان معاً، فكرم علي يكمل فقر دعبول وطيبته، وبوحه يكمل صمته، وموقعه الاجتماعي يكمل هامشية دعبول، وكثيراً ما عاشا لحظات تجلٍّ تنفصل فيها الروح عن الجسد.

وكما يعاني دعبول من مفروضات معينة في طفولته وكهولته

تجعله يبحث عن مسارب للهرب منها، فعلي كذلك يعاين من مفروضات ذات طابع ديني تحول دون تمتّعه بحرية المعتقد، ولذا، نراه يضيق ذرعاً بالتطرف الذي يميّز بين الناس على أساس اللون، فيعتدي بعض المتطرّفين على طفله ابن الخامسة لشقار شعره وبياض بشرته، ويعبّر عن هذا الضيق بالقول: "كيف يريدوننا أن نمتنع عن هذا السمو، يريدوننا أن نكون أحجاراً قاسية لا تدرك ولا تعي ولا تحس ولا تفكر..." (ص 69).

وهكذا، تقول القصة إن المتن والهامش الاجتماعيين يكملان بعضهما البعض، ويلتقيان في الحياة على رغم الفوارق الطبقية والاجتماعية المصطنعة، فالمهم هو الإنسان. وإذا كان انغماس الصديقين في بعض متع الحياة يشكّل في جانب منه احتجاجاً على القيود التي تفرضها الهيئة الاجتماعية باسم العادات والتقاليد أو الدين، فإن هذا الاحتجاج يبلغ أوجه مع دعبول حين يغدو احتجاجاً على الموت أيضاً. فيرفض المشاركة في تشييع صديقه الوحيد رفضاً للاعتراف بموته ورفضاً لتشييع وفق شريعة لا يؤمن بها، ويبقيه حياً في داخله. يحتجّ دعبول على المجتمع من جهة، وعلى الموت من جهة ثانية، ويشهر في وجه الجميع سلاحه الأوحد المتمثّل بكأس العرق والعود.

ويمكن القول إن السرد في القصّة هو هذا التعاقب بين الوقائع والذكريات في مساحات سردية متقاربة، والانتقال من الواقعة إلى الذكرى أو العكس قد يكون مجّانياً دونما وجود رابط أو سبب، وقد لا يكون كذلك فتستدعي الواقعة ذكرى معينة لرابط بينهما.

وإذا كان خط الوقائع مستقيماً بحيث تمضي قدماً إلى الأمام،

فإن خط الذكريات متكسّر لا يساير حركة الزمن، بل قد يعود إلى الماضـي الأبعـد، وربّ ذكـرى متقدّمـة فـي الزمن تأتـي متأخّرة في النص. فتلازم خطى الوقائع والذكريات في حبل السـرد المجدول لا يحـول دون امتـلاك خـط الذكريـات إيقاعـه الخـاص المتكسّـر الخـارج علـى الحركـة الأحاديـة. ولعلّ هـذا يحيل إلى أن الماضي الذي تصرّم لا يمكن استعادته بانتظام بل وفق تداعيات الشخصية وتحـوّلات الوقائـع بينمـا الحاضر يمكن التحكّم بقصه وروايته. أما اللغة السـردية فهي غالباً لغة حركيّة محسوسـة حيث الأفعال تعبّر عن الحركة المحسوسـة وتواكب مسـار الأحداث. وهي لغة مرنة تجعل السرد طليّاً، وتستخدم المستوى المحكي العراقي ولا تتورّع عن تسـمية الأشـياء بأسـمائها وذكر الشـتائم أحياناً ما يجعل هامش الصدق الفني والواقعية واسعاً في النص.

غير أن اللافت هو كثرة الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية والمطبعيـة فـي الكتـاب، وقلّمـا تخلـو صفحة من صفحاته من خطأ نحـوي أو إملائـي أو صرفـي أو مطبعـي، وقـد تتعـدّد الأخطـاء في الصفحـة الواحـدة مـا يتـرك أثـره السـلبي على النـص وينتقص من قَصصيّة النص وفنّـية الخطاب.

ومـع هـذا، اسـتطاعت أمـل بورتـر أن تقدّم نصاً قصصياً ظريفاً يسهل هضمه ولا تتعب قراءته.

إملي نصر الله تروي الاغتراب

منذ مطلع الستينيات من القرن الماضي، شكلت موضوعة الاغتراب اللبناني عالماً مرجعياً أثيراً للروائية اللبنانية إملي نصر الله، فراحت تجوس أرجاء هذا العالم، وترصد حكاياته، وتتسقّط أخباره، وتصوغها في آثار روائية تشهد على طموح اللبناني ومعاناته، وتؤرِّخ روائياً للهجرة والحياة في العالم الجديد. فترود بذلك منطقة بكراً قلّما وطئتها أقلام الروائيين، وتعرِّف لبنان المقيم إلى لبنان المغترب.

بلغت حصيلة هذا الجهد المشكور أربع روايات حتى الآن، بدأته نصر الله بـ "طيور أيلول"، واستمرّت به في "الإقلاع عكس الزمن" و"الجمر الغافي"، وها هي تتوجّه بروايتها الجديدة "ما حدث في جزر تامايا" (مؤسسة نوفل، 2007). وهي في كلِّ هذه الروايات تحاول القبض على حكاية الاغتراب، غير أن الحكاية تتناسل وتتجدد كل حين، وتتغير وإن تشابهت في خطوطها العريضة، وتعصى على القبض والتعليب.

في "ما حدث في جزر تامايا" تقول نصر الله حكاية الطموح اللبناني من بداياته المحفوفة بالمخاطر وحب المغامرة والبحث عن حياة أفضل، مروراً بالكفاح اليومي والسعي إثر الثروة بأساليب مشروعة وغير مشروعة، انتهاءً بنهايات فاجعة، ما يجعل من الهجرة حكاية تراجيدية بامتياز، ويحوّل الرواية إلى ملحمة ومختبر لمشاعر وتجارب إنسانية شتى. وإذا المهاجر هرباً من الفقر والقهر يقع

في براثن الغربة والعذاب والمكائد والمؤامرات، ويصح فيه المثل اللبناني "من تحت الدلفة إلى تحت المزراب".

من "جورة السنديان" الاسم الأدبي لقرية الروائية، والاسم الروائي للوطن يهاجر إبراهيم أبو مراد، مع بدايات القرن العشرين، إلى "جزيرة تامايا" الاسم الروائي للمهجر في الرواية. ويلحق به تباعاً مهاجرون آخرون، تشكِّل العلاقات في ما بينهم من جهة، والعلاقات بينهم وبين السكان الأصليين من جهة ثانية الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث.

وتتوزع الشخصيات الروائية بين من يشارك في صنع الحدث ومن هو صنيعة الحدث، على أن بعض الشخصيات هو ضحايا البعض الآخر، والجميع ضحايا الظروف الأقوى التي ربما ساهموا هم أنفسهم في صنعها، في عالم يشكّل فيه المال القيمة الأولى في سلَّم القيم الاجتماعية.

وعليه، نقع في هذا الفضاء الروائي على منظومة من القيم يتجاور فيها الإيجابي مع السلبي، ويتفاعل العام مع الخاص، ويحتدم الصراع بين الخير والشر ويسقط فيه ضحايا كثر.

فمن جهة، يمثل إبراهيم أبو مراد مثال المغترب الطموح، العملي، القوي، الشجاع الذي استطاع أن يحقق نجاحاً كبيراً ويؤسس أعمالاً واسعة في الجزيرة، ما جعله موضوع الحكايات على مصاطب الضيعة، وحوّله إلى أسطورة للنجاح. وهو، على رغم نجاحه وتفاعله مع العالم الجديد، بقي متمسِّكاً بقيمه الشرقية، وبعقليَّته الذكورية، فلا يسمح لزوجته بتخطّي دورها كربَّة منزل، ولا يسمح لابنته الكبرى ليلي بمتابعة تعليمها، ولا يسمح لابنته الصغرى

ريجينا بالانفتاح على رفيق الدراسة والارتباط به عاطفياً،ويرفض تزويج ابنتيه من السكان الأصليين للجزيرة ممن يعتبرهم عبيداً سوداً وينظر إليهم باستعلاء عنصري. ولذلك، يقوم بتزويج ابنته الكبرى من سعد ابن بلدته، ويرسل في طلب ابني أخويه للعمل معه، ولعله كان ينوي تزويج ابنته الصغرى بأحدهما. غير أن إبراهيم سيضرب من حيث لم يتوقّع، ويكون عرضة لسلسلة من المكائد تبدأ بفقدان ولده الوحيد، وتنتهي بفقدان ثروته، وموته بنوبة قلبية.

من جهة ثانية، يمثل سعد صهر إبراهيم مثالاً للمهاجر المحتال، النصّاب، ناكر الجميل، الجشع الذي لا يتورّع عن ارتكاب شتى الموبقات والجرائم للحصول على المال. ولذلك، يحفل سجلّه الروائي بتاريخ حافل منها، فهو ينسج شبكة من العلاقات مع السكان الأصليين ومع الحكام المستعمرين يستخدمها في ارتكاب جرائمه وتحقيق مآربه، يتدبّر أمر إغراق جو الصغير ابن حميّه ليحرم الأسرة من وارثها الشرعي، يدبر سلسلة من المكائد لمخايل ويوسف تكاد تودي بهما وينتهي بهما المطاف في "الجورة"، أحدهما انطوائي كئيب والآخر فاقد التوازن، يستخدم بعض السكان المحليين أدوات في مؤامراته ثم يتخلص منهم بالقتل، يشترك في عمليات التهريب وزعزعة استقرار الجزيرة، ويتوِّج جرائمه بنهب ثروة حميِّه إبراهيم في الحساب المشترك بينهما وإقامة مشاريعه العمرانية في بيروت، غير أن ربك كان في المرصاد، فتقضي الحرب على هذه المشاريع.

هاتان الشخصيتان تحضران في الرواية، ومن خلف الستار في معظم الأحيان. تحضران من خلال كلام الشخصيات الأخرى المباشرة أو من خلال ورود ذكرهما في المذكرات واليوميات

والأحـداث علـى رغـم أنهمـا من الشـخصيات التـي تصنع الحدث في الرواية. والمفارق أن الشـخصيات التي تصنع الحدث الروائي لا تظهر مباشرة بينما الشخصيات التي هي صنيعة الحدث هي التي تظهر وتتحرك وتتكلم. على أن هذه الشخصيات الأخيرة لم تتمكن مـن تحقيـق أحلامهـا العمليـة أو العاطفيـة فأجهضت تلك الأحلام بفعـل الأيـدي الشـريرة التـي يحرّكهـا سـعد وبفعل الظـروف. وقد آلـت معظـم شـخصيات الروايـة الصانعـة للحـدث أو المصنوعة به إلـى نهايـات ومصائـر فاجعـة، تراوحت بين المـوت وفقدان الثروة والعزلـة والاختـلال العقلـي والمـرض والبقـاء فـي المغتـرب. هـو الاغتراب يطحن الجميع ويودي بهم سـواء أكانوا من نوع إبراهيم ومخايل ويوسف وريجينا أم من نوع سعد وشون وسواهما.

روح الحكاية

هـذه الحكايـة ترويهـا إملـي نصـر الله بخطـاب روائي يعكس خبرة كبيرة في السرد وترتيب الأحداث من دون أن تبتعد من روح الحكاية وبداهتها، فتنسج خيوطاً وعلاقات روائية يجد القارئ نفسه منجذباً إلى متابعتها. ولعلّ المنحى البوليسي الذي نحته الرواية من خلال الكثير من الأحداث والجرائم الغامضة وعدم كشف القائمين بهـا مـن جهـة، والمنحـى الدرامي المتمثل بتسـارع الأحداث وعدم توقعها في القسـم الأخير من الرواية هما ما يجعلان القارئ يدور في فضائها الروائي.

على أن الخطاب الذي تزاوج فيه نصر الله بين بداهة الراوي وصنعة الروائي يتسم بمواصفات معيَّنة على مستوى الراوي واللغة

والسرد والحوار، هي مجلى لهذا التزاوج بين البداهة والصنعة.

فعلى مستوى الراوي، تعتمد الكاتبة تقنيّة تعدُّد الرواة، فهناك الراوي العليم الذي تتوارى خلفه الروائية، وهناك ثلاثة رواة آخرون هم مخايل بومراد، والقبطان التائه، وريجينا بومراد. وهؤلاء الثلاثة رووا الأحداث من خلال مذكراتهم أو يومياتهم، وهم لم يتناولوا الحدث نفسه كلٌّ من زاوية، بل دوّن كلٌّ منهم ما لم يروِهِ الآخر أو أكمل ما لم يحكِهِ سواه، والحكاية هي مجموع ما رَواه هؤلاء الرواة، على أن الجميع رووا بصيغة الغائب، أو استخدموا المستوى اللغوي نفسه على اختلاف مستوياتهم. هي لعبة الروائي الفنية يلعبها لسرد حكايته.

وعلى مستوى توزّع النص بين السرد والحوار يمكن القول إن الحوار يشغل مساحات واسعة من النص تكاد تعادل ما يشغله السرد، ما يجعل الرواية قابلة للتمثيل والتحوّل إلى نص تلفزيوني أو سينمائي، وإذا كان السرد يوائم بين نموِّ الحدث ووصف الإطار الذي ينمو فيه، فإن الحوار يعكس تطور الأحداث وحركيَّتها...

والسرد والحوار كلاهما يتم بلغة هي أقرب إلى المباشرة منها إلى المداورة، تتخفّف من المحمولات الإنشائية، وتسمي الأشياء بأسمائها، ولا تتحرَّج من استخدام مفردات محكية وأمثال شعبية وتعابير محلية، فتشكل اللغة مرآة للواقع الذي تتناوله.

وقد تجمع الفقرة الواحدة في الحوار بين الفصحى والمحكية، ما يمنح اللغة بعداً واقعياً ووظيفة روائية، إضافة إلى كونها وسيلة الحكي وحاملة الحكاية ومشكّلة الخطاب. "ما حدث في جزر تامايا" ملحمة روائية في الحكاية والخطاب. وإملي نصر الله شهرزاد الرواية العربية.

أميمة الخش وإرادة التغيير

بيـن مـدّة وأخـرى، تعـود إلـى الأذهان قضية قديمة جديدة، ما برح القول فيها يُبدئ ويعيد، هي قضية المرأة. ولم يكن الأدب في منـأى عـن هـذه القضية، وهـو للقول فنّه الجميل وميدانه الأرحب. ففي صبيحة القرن العشرين، طرح قاسم أمين قضية المرأة عبر كتابيه "تحريـر المـرأة"، و"المـرأة الجديـدة"، وأواسـطه يحمـل نزار قباني هذه القضية، ويقف شـعره عليها حتى عُرف بشـاعر المرأة. وينتقل المشـعل من يد إلى يد، وتبقى الشـعلة متوهجة على مر الزمن، لا تنطفـئ لهـا نـار، ولا يخبـو أوار، فتعقـد للمرأة المؤتمرات الدولية، وتوضع فيها الكتب، وتتناولها الأعمال الفنية.

وإذا كانت مقاربة القضية في مؤتمر أو ندوة أو مقالة تحسن إلى المرأة مرّة واحدة، فإن تناولها في أثر فني يحسـن إليها مرتين اثنتين؛ أولى تتعلق بالتناول ذاته، وثانية بفنية هذا التناول. وهذا ما تفعله الروائية السورية أميمة الخشّ في روايتها "زهرة اللوتس" (دار المستقبل، دمشق 1995). فما الذي تقوله فيها؟ وكيف تقول؟

تقارب الرواية قضية المرأة من خلال تمحورها حول شخصية البطلة سـلمى، حتى لتبدو أقرب إلى سـيرة فنية لهذه الشـخصية. سـلمى ضحيّـة الرجـل أبـاً وزوجـاً، وضحيّـة الظـروف والأفـكار الاجتماعيـة السـائدة؛ ففـي الطفولـة يفـرض الرجل - الأب سـلطته عليهـا، تلـك المسـتمدّة مـن سـلطة التقاليد والأعـراف الاجتماعية،

يحاصرها بالتربية الخاطئة، ويأخذها بذنب لم ترتكبه وحدها، وينزل بها العقاب مستخدماً الأفكار السائدة والدين ممّا يولّد في نفسها جرحاً عميقاً ينفتح كلّما أوشكت الأيام أن تبلسمه. على أن هذا الأب المتشدّد في فرض السلطة كان يعاني ازدواجية واضحة، يبيح لنفسه ما يحرّمه على غيره. ويرتكب الممنوعات من غش وتهريب وخيانة زوجية، وبلغ من شأو تشدّده أنه غدا هاجساً مقلقاً يطارد ابنته في الحلّ والترحال، فتنعكس المطاردة عليها قلقاً وخوفاً وحذراً من الناس.

وما أن يشارف جرح سلمى الشفاء وتبتسم لها الحياة، فتنغمس في الدراسة، وتتفتح مكامن الجمال فيها، ويتّسع عالمها الداخلي بالمطالعة والبحث عن الأجوبة الكبرى حتى يعقد الأب التاجر صفقة مع كهل غني محدث النعمة، فيعده بالزواج بابنته المتفتحة على الحياة رغم ما بينهما من تفاوت في العمر والثقافة والميول والأفكار. وهكذا، تنتقل سلمى السلعة من سلطة الرجل - الأب إلى سلطة الرجل - الزوج. فالرجل كما تقول المؤلفة على لسان سلمى، «هو السيد المطاع، الوصي، بحسب القوانين والشرائع، ونحن الضعيفات القاصرات، نحن مجرّد إماء... مجرد عورات، هو من يعرف كيف يسترها، ويملك الحق في ذلك» (ص 234).

في مواجهة هذا العالم القاتم، كان عالم آخر تلوح تباشيره خلل القتامة، هو عالم الأم وبيت العم والجد والضيعة وأبو تامر وأم سعيد. وكانت سلمى تنتقل إلى هذا العالم بجسدها أو بخيالها كلّما ضاق عليها الحصار، وتتوسّل الحلم كلّما أغرقها الواقع، وكانت إرهاصات رغبة في الانعتاق والتحرّر تتشكّل داخل نفسها المحاصرة

بانتظار الفرصة السانحة، حتى إذا ما التقت بأحمد الطالب في كليّة الطب والمنخرط في الهموم العامة، يتحوّل مجرى حياتها، وتهبّ رياحها فتغتنم الفرصة، وتنغمس في الحب فتستعيد توازنها الداخلي، تقبل ذاتها والآخرين، تتحرّر من الحقد على الأب والزوج وغادة، وترى إليهم مجرّد ضحايا مثلها. ثم تنخرط سلمى في الشأن العام، وتبلغ بها الإيجابية حدّ رفض الهرب مع أحمد حين يعرض عليها ذلك، قائلةً له إن الموقف الحقيقي في التغيير لا في الهرب.

وإلى ما تقوله الرواية مباشرة، تقول مداورة أشياء وأشياء؛ تقول الرواية إن معركة المرأة الحقيقية ليست ضد الرجل، بل ضد الظروف والأفكار السائدة التي تقهرهما معاً، فإذا كانت سلمى عانت القهر على يد الرجل أباً وزوجاً، فإنها كثيراً ما وجدت الملاذ لدى الرجل عمّاً وجدّاً، وتحرّرت على يد الرجل حبيباً، وأدركت في نهاية الرواية أن الأب والزوج ضحيّتان وأنهما إلى الشفقة والمساعدة أحوج، ثم إن قهر المرأة قد يتمّ على يد امرأة أخرى كغادة زوج الأب.

وتقول الرواية مداورة إن القهر الفردي إفراز للقهر الاجتماعي، وتالياً أن التحرّر من الأول يستلزم تحرّراً من الثاني. من هنا، يتلازم تحرّر سلمى من قهرها مع نضال أحمد للتحرّر من القهر الاجتماعي السلطوي، ويأتي دخوله السجن تمهيداً لتحطيم جدرانه متزامناً مع تطلّع سلمى إلى النور والحرية وتغلّبها على ضعفها وإدراك دورها واتخاذ قرارها: «سأصنع يا أحمد... سأغيّر... سأهبّ. هذا هو دوري منذ الأزل» (ص 303).

وهكذا، تتصالح سلمى مع واقعها، ويتصالح الأب مع الضيعة،

وتتصالح غادة مع زوجة الأب، ويتصالح كمال مع القيم التي فقد، وهذه المصالحات جميعاً تجعل من شخصيات الرواية شخصيات نامية.

وتقول الرواية مداورة إن زهرة اللوتس تستطيع أن تحتفظ بنقائها وإن نبتت بين الأشواك.

وإن كان القول مباشراً أو مداوراً، فإنه يتمّ بلغة سلسة مرنة، تُعنى بالتفاصيل والجزئيات الخارجية والداخلية، وترصد الحركات الصغيرة، وتتوغّل إلى النفسيات، وتتقن التصوير الخارجي والداخلي. وهي لغة رومنسية، حين الحديث عن الشاعر والأحاسيس. ولكم أثبتت المؤلفة براعة في اختيار الأفعال، فقالت: «استوت جالسة في سريرها»، «انسلت من الغرفة على مهل» (ص 27)، «شخصت ببصرها إلى بقعة الضوء الصغيرة» (ص 28)، وجمعت ألفاظها بين الدقة في التعبير والظلال المترامية الوارفة.

وعلى المستوى الروائي جمعت اللغة بين السرد والحوار، يعقب أحدهما الآخر، ويمنحان العمل الروائي حركيّته وحضوره، وكثيراً ما استطردت المؤلفة من السرد إلى التذكير، فتغيير صيغة الكلام من الغائب إلى المتكلم، فيضفي هذا الاستطراد المزدوج على النص شيئاً من الحيوية، ويمد القارئ بمدد لمتابعة القراءة. غير أن هذه الإيجابيات الملحوظة لم تحل دون سقوط المؤلفة في أخطاء نحوية لا تغتفر، فترفع اسم «أن» المشبهة بالفعل وترفع خبر «كان» الناقصة أو تنصب اسمها. وهي أخطاء لا يليق بمن كان له هذه القماشة اللغوية الأدبية أن يقع فيها.

ونأخذ على الكاتبة عجز السرد عندها عن التعبير عن بعض

التحوّلات والمواقف الدرامية لشـخصيات الرواية النامية المتحوّلة في غالبها، فلم تسـتطع لغتها السـردية الهادئة الارتقاء إلى مسـتوى بعـض الوقائـع الحـارّة المتحوّلـة المتوتّرة ما جعل التعبير عنها بارداً أو فاتراً، وأفقده عنصر المباغتة والإدهاش والتوتر.

مهما يكن فإن «زهرة اللوتس» الاسم ينمّ باختيار ذكي، «وزهرة اللوتس» المسمى تستحق النظر والشم واللمس والإصغاء والتذوق؛ ففيها الجميل والعطر والناعم والعذب والطيب، ولا ينقص من هذا الاستحقاق شوكة هنا، أو خشونة هناك أو نشاز هنالك أو مر.

وأميمـة الخـشّ تثبـت أنهـا بارعة في زراعة الأزهار وإن كانت براعتها في التشذيب أقل.

إنعام كجه جي تطرح سؤال الهوية

سؤال الهويّة هو ما تطرحه إنعام كجه جي، الصحافية والكاتبة العراقية في عملها السردي الثالث "الحفيدة الأميركية" (دار الجديد، 2009)، وهي تفعل ذلك من خلال رصد حياة زينة بهنام بطلة الرواية وراويتها التي تجمع بين طفولة عراقية وشباب أميركي، وتتوزّع بين هاتين الهويتين في علاقة ملتبسة يغلب فيها الصراع والاستقطاب وتقلّ لحظات اللقاء. ولعلّ خير ما يتمظهر به هذا الالتباس هو العلاقة بين الحفيدة الأميركية زينة والجدة العراقية رحمة.

على المستوى النصّي، تبدأ الرواية بالشجن وتنتهي به. وعلى المستوى الوقائعي، تبدأ بسفر المهاجرة الأميركية إلى أرض الأجداد وتنتهي بعودتها إلى أرض المهجر. وبين البداية والنهاية ثمّة تجربة حافلة بكل أنواع المشاعر. وإذا كان الشجن طبعاً متأصّلاً في الشخصية العراقية حيث بكاء النساء "ليس هواية بل طريقة حياة"، على حد تعبير الراوية (ص 190)، فإن اصطدام الحاضر بالماضي، الحفيدة بالجدة، المهاجرة بالوطن، الأغصان بالجذور، أورى زناد الشجن، وجعله الحصيلة الوحيدة تعود بها البطلة من العراق.

في الخامسة عشرة من العمر تهرب الراوية المتحدّرة من أسرة كلدانية - أشورية مع أسرتها من بطش النظام العراقي السابق، وفي الثلاثين تعود مترجمة مع الجيش الأميركي، بدوافع شتى، لتساهم في إسقاط النظام. وخلال هذه المهمة الصعبة تعيش اختباراً إنسانياً

فريداً يبرز فيه سؤال الهويّة بقوّة، وتلّخصه بالمعادلة الآتية: "عليّ أن أكون ابنتهم وعدوتهم في آن واحد. وأن يكونوا هم، في الوقت عينه، أهلي وخصومي" (ص 150). الابنة العدوّة أو الأهل الخصوم، هو المحوز الذي تدور حوله الرواية بحوادثها والذكريات. ويكون على كل شخصية أن تنطوي على الشيء وضده في آن واحد.

هذه المعادلة الصعبة تجد التعبير عنها في الرواية من خلال العلاقة بين الجدة والحفيدة، ومن خلال الحب المستحيل بين زينة ومهيمن أخيها بالرضاعة. فالجدة رحمة جرجس الساعور "ما زالت تحفظ في طيّات جلدها كلّ تركة الأجيال التي تربّت على الصح" (ص 77)، ترفض عمل حفيدتها مع الأميركان ولا تقبل بكل مبرراتها ولا تلتمس لها أسباباً تخفيفية. وعلى رغم أنها تحبها كجدة وتميل إليها، فإنها تروح تخفي هذا الحب وتمارس إزاءها نوعاً من الصدود من جهة، وتروي على مسامعها حكايات من الماضي عن جدها العقيد المتقاعد ومواقفه الوطنية تسقي بها جذورها، من جهة ثانية، لعلها تعيدها إلى جادة الصواب. موقف الجدة هذا لا يخلو من شبهة الإيديولوجيا التي تصنّف الناس بين الوطني والعميل حيث لا وجود لمنطقة وسطى أو مقاربة مختلفة للموضوع. فالجدة تُظهر خلاف ما تبطن، هي تحبّ الحفيدة وتظهر لها الصد.

هذه المقاربة الإيديولوجية لم تسقط فيها الحفيدة، فهي ترى إلى الأمر من زاوية مختلفة. ومع هذا، تعرف في قرارة نفسها أن الجدة على حق لكن لها اعتباراتها المختلفة لتبرير العمل مع الأميركان، فهي في حاجة إلى المال وتريد أن تردّ إلى وطنها الجديد بعض فضله، وتريد أن تحرّر وطنها القديم من الاستبداد،

أي أنها تمثّل مقاربة نقيضة لما تمثله الجدة. وعلى الرغم من هذه الاعتبارات، تعبِّر عن حبها الكبير لجدتها، وتعمل على خطب ودها ونيـل رضاهـا، فـي محاولـة للتصالح مع الماضي. هي تحب هؤلاء النـاس، وتتـوق إلـى التواصـل معهـم، وتـدرك أن البذلة العسـكرية والقوانين الصارمة تمنعها من ذلك. ولعلّ الشـجن الذي عادت به ناجم عن هذه الفجوة الكبيرة بين ما ترغب فيه وما تستطيع تحقيقه. ولعلّ قيامها بوضع البذلة الكاكية في كيس ورميها في برميل المطبخ في نهاية الرواية يؤشّـر إلى تحرّرها من كل ما يعوق التواصل مع وطنها الأصلي، بينما كان اهتمام الجدة الدائم ببذلة الجد العسكرية مؤشّراً إلى صدق الانتماء إلى الوطن. المفارق هنا أن التصالح مع الذات والهوية الأصلية، والوطن القديم، لا يتحقق إلا بعد العودة إلى الوطن في مؤشّـر روائي إلى أن الانسـحاب من العراق شـرط لأي علاقة طبيعية محتملة بين الوطنين الأول والثاني.

يعزز هذا الاستنتاج أن اللقاءات التي تمّت بين الجدة والحفيدة كانـت مصطنعـة، وحصلـت بصـورة تنكّريـة أو على شـكل مداهمة مفتعلة أو في المستشـفى خارج الحدود، حتى أن حضور الحفيدة جنـازة الجـدة تـم بطريقـة التخفي، ما يشـي باسـتحالة قيام علاقات طبيعية بين الوطن والاحتلال.

المعادلـة الصعبـة نفسـها يتـم التعبيـر عنهـا من خـلال العلاقة الإشـكالية بين زينة المهاجرة الأميركية المتحدّرة من عائلة كلدانية - أشورية، المترجمة في الجيش الأميركاني، وبين أخيها بالرضاعة مهيمن المقيم في العراق، المتحدّر من عائلة شيعية، والمنخرط في جيش المهدي. تلخّص الرواية هذه المعادلة بقولها: "استأمنته وهو

عدوي. وانجذبت إليه وهو أخي" (ص 128). وكما أن العلاقة بين الجـدة والحفيـدة لا تجـري فـي ظروف مؤاتية لأسـباب وطنية، فإن العلاقة بين زينة ومهيمن لا تصل إلى خواتيمها المرجوّة لأسـباب دينية واجتماعية، فتقف "شفطة حليب" بين الاثنين، وتأتي "صيغة شـرعية" لتضـع حجاباً بينهمـا. هـي العقائـد علـى أنواعهـا، تقيّـد العواطف والميول، وتحول دون تحقّقها بالفعل.

من خلال هذه العلاقات الروائية التي تربط بين مجموعة من الثنائيـات المتضـادة، تقـول إنعـام كجه جي في "الحفيدة الأميركية" رفضهـا الحـرب واسـتحالة التعايـش بين المحتـلّ والمحتلّة أرضه، واستحالة التصالح بين الوطني والمتعامل، واسـتحالة الجمع بين هويتيـن متقاتلتيـن. مـن هنـا، يكـون الشـجن محصّلـة طبيعيـة لهذه الاستحالات. ويكون بداية الرواية والنهاية.

بدرية البشر بين التمرّد والخضوع

في حوار داخلي، متخيّل، مع الغابة السويسرية التي تمرّ بها، تخاطـب سـلوى، إحـدى شـخصيات "الأرجوحـة" (دار السـاقي، 2010)، رواية الكاتبة السعودية بدرية البشر الثانية، الغابة بالقول: "علـى الأقـل لا أحـد يجـرّك يوماً مـن أرجوحتك ويجعلك تهبطين منهـا. ميـراث الهبـوط مـن الجنـة هـو قـدري الـذي ورثتـه عن كل أمّهاتـي، بـدءاً مـن أمـي حـوّاء حتـى أمـي نورة بنت فهـد. قدرنا أن نركـب الأرجوحـة، وأن ننـزل عنهـا قهـراً. أن ندخل الجنة ثم نطرد منها" (ص 89-90).

هذا المقطع يختصر تاريخ النساء في هذه المنطقة من العالم الذي يعيد نفسه كل يوم، ويشي أنّ قدر المرأة هو الخضوع لمشيئة الرجل حين تركب "الأرجوحة" أو تنزل عنها، حين تدخل الجنة أو تطرد منها. فالقرار للرجل وما عليها سوى الامتثال حتى إنها حين تتمرّد عليه غالباً ما تكون في موقع ردّ الفعل وليس الفعل.

وهكذا، فقرار التأرجح هو قرار ذكوري بامتياز، والتأرجح بما هـو حالـة ارتفـاع عـن الأرض تبعـث على الفرح والخدر اللذيذ هو حالة مؤقتة عابرة، تجعل المتأرجح يعيش وهماً، سرعان ما يترجل منه ليصطدم بأرض الواقع. هذا ما تشي به الرواية.

في "الأرجوحة" تروي بدرية البشر، بواسطة راوٍ واحد عليم، حكايات ثلاث نسـاء، تتفق في المعاناة والبؤس الزوجي والبحث

عن سعادة مفقودة، وتختلف في التفاصيل. فلكلّ شخصية منهن حكايتها المختلفة عن الأخرى.

يجمع بين الحكايات تزامنها، وتماكنها أحياناً (حصولها في المكان نفسه)، وخضوعها لظروف قمع مشابهة، ويفرّق بينها طريقة مواجهة هذه الظروف.

لا توزّع بدرية البشر نصّها بالعدل على نسائها الثلاث؛ فهي تفرد لمريم البدايات والنهاية دون أن تغيب عن الوسط، وتمنح سلوى الوسط وهو المساحة الأوسع، وتترك لعنّاب مساحة هامشية في نهايات الرواية وحضوراً هزيلاً في الوسط، مع العلم أن هذه الأخيرة هي الأكثر مظلومية بينهن. وهنا، يأتي ظلم النص ليكمل ظلم الحياة.

والبشر لا تقدم الحكاية الواحدة دفعة واحدة في حيّز ورقيّ واحد، بل هي توزّعها في أماكن متفرّقة من الرواية، وتنثر جزئيّاتها في صفحات متفرقة. ويكون عليك أن تجمع خيوطها كلّما أوغلت في القراءة، مع العلم أن العلاقة بين حركة النص وحركة الأحداث ليست طردية بالضرورة، بل كثيراً ما تكون عكسية، فتقرأ في نهايات الرواية أحداثاً تعود إلى بدايات الحكاية، وهذه مسألة تعزز من روائية النص ولا تنتقص منها.

يقع القمع الذكوري على كلٍّ من الشخصيات الثلاث بطريقة مختلفة عن الأخرى، وقد يكون الذّكر هو الأب أو الأخ أو الزوج أو الحبيب، وقد يصدر عن فرد أو هيئة أو عقلية، عن جاهلٍ أو مثقف. وتختلف استجابة كل من المقموعات عن الأخرى.

فمريم معلمة لغة إنكليزية تقع تحت ضغط ظروف العمل

والزوج، فبعد زواجها من مشاري وهو مثقف ذو شخصية قلقة، ساخرة، يرفض الأيديولوجيا ويحب الحياة، تبدأ العلاقة بينهما بالذبول بسبب بعد موقع عملها وتضارب مواعيدهما. تُحمّل هي المسؤولية إلى عملها البعيد ونومها المبكر وتأخّرها في الحمل، ويحمّلها هو إلى عناوين أكبر كالديكتاتوريات والفساد والثورة، ويُغرق نفسه في السهر والخمر وتطرأ تحوّلات سلبية على شخصيته، فيغادر إلى جنيف على وعد أن يتصل بها لتلحق به غير أنه لا يفعل ويقفل هاتفه الجوال، ما يجعلها تسافر إلى جنيف بحثاً عنه، وتعود بخفّي حنين. هو، برأيها، كان يبحث عن المتعة، وهي تريد أن تستعيد "أرجوحتها". تغادر إلى جنيف، في بداية الرواية، بحثاً عن زوجها. وحين تعثر عليه، في نهايتها، أو يُخيّل لها ذلك، لا تلوي على شيء. وهنا، لا تفسّر الرواية سبب التحوّل في شخصية مريم، وتترك لنا هامش التأويل. لعلّه اليأس من العثور عليه، أو فقدان الثقة به، أو إدراكها صعوبة ركوب "الأرجوحة" ثانية. على أن ما يميّز مريم عن صديقتيها هو أنها لم تقم بردّة فعل على فعل مشاري من النوع نفسه، ولم تنزلق إلى المتعة واللذة، على سهولة ذلك في جنيف، بل آثرت العودة إلى الرياض حيث ينتظرها ولداها. ولعلّها فعلت ذلك بدافع من اعتزازها بأصلها، فهي من "بنات حمايل" اللواتي لا يهربن خارج المنازل، ولا يكشفن وجوههن، ولا يُسمع لهن صوت، كما دأبت أمها على تذكيرها. والملاحظ، هنا، أن ثمّة ربطاً بين أصل الإنسان وسلوكه؛ ففي حين رفضت مريم الانزلاق إلى الملذات وشعرت بالغربة وعدم الاندماج في الملهى الذي قادتها إليه سلوى وعنّاب وغادرته إلى غرفتها،

فإنّ الأخيرتين المتحدّرتين من أصول أدنى لم تتورّعا عن الخوض في وحول اللذة لا سيما عنّاب المتحدرة من جدّين عبدين. وهذا الربط غير المباشر لا يخلو من شبهة عنصرية.

في المقابل، يقع القمع على سلوى بطريقة مغايرة، وتتعدد مصادره؛ فهي نشأت في رهبة أبٍ متعدد الزوجات، وقام زواجها الأول على سوء فهم، فزفّت إلى أخ حبيبها الذي مارس وصاية على جسدها وأحلامها، وجرى طلاقها منه ومن زوجها الثاني بقرار من إخوتها. وهكذا، تتم مصادرة قرارها في الزواج والطلاق.

إزاء هذه المصادرة، تأخذ سلوى قرارها بيدها، فتقيم علاقة سرية مع سلطان العاجي، زوجها الثاني بعد الطلاق، وتترك لروحها المغامرة أن تنفلت من عقالها، فتطلب اللذة أنى وجدتها، وتلحق به في المدن المختلفة مقابل المال، ثم ما يلبث أن يتخلى عنها في نهاية المطاف، ويتركها صفر اليدين. ولعلّها بسلوكها هذا أرادت الانتقام من القمع ومن مصادرة قرارها، في ردة فعل على سلوكيات ذكورية متمادية.

غير أن الشخصية الأكثر تعرّضاً للقمع بين الصديقات الثلاث هي عنّاب؛ فهذه الأخيرة تتحدّر من جدّين عبدين، تحمل عبء لونها الأسود، تُغتصب في العاشرة من رجل أبيض، يتمّ تزويجها من سائق يمني عاجز جنسياً ما يلبث أن يغادر إلى بلده دون رجعة، فتنضمّ إلى فرقة أفراح لكسب عيشها. هذه الظروف القاسية تدفعها إلى الخوض في وحول اللذة في محاولة منها، ربما، للانتقام من الهيئة الاجتماعية بأوامرها والنواهي.

الحكايات الثلاث تنسجها بدرية البشر بمكوك يتحرّك بين

مجموعـة مـن الثنائيـات الزمنيـة أو المكانية أو النصية؛ فيحضر فيها الماضـي القريـب والبعيـد، الذكريات والوقائع، الرياض وجنيف... وإذا كانت الوقائع تحصل في الماضي القريب في جنيف في لقاءات في الفنادق والمطاعم، فإنها تستحضر ذكريات حصلت في الرياض في ماضٍ بعيد نسبياً. والمفارقة أن الصديقات الثلاث اللواتي جئن جنيف لاستعادة "أرجوحة" مفقودة أو بحثاً عن مستقبل موعود كنّ يُفاجـأن بالجـزء المعتـم مـن الماضـي يتربّص بهـن الدوائر، فالزمن نحمله في الذاكرة وإن مضى وانقضى.

في مواجهة القمع الذكوري والتهميش، تقترح الرواية طريقين اثنين لا ثالث لهما؛ التمرّد على القامع وأدبياته واجتراح حياة سرية متحللة من الضوابط وهو ما فعلته سـلوى وعناب، أو العودة إلى الإطـار العائلـي الذكـوري والرضـى بأدبياتـه وهو ما قامت به مريـم، وكلا الطريقين لا يحقق أنوثة المرأة.

بلغة أنيقة، سلسـة، مرنة، تجمع بين السـردية والأدبية، وتتكئ على المحكية في الحوار، تصوغ بدرية البشر روايتها، فتشكّل اللغة قيمة مضافة إلى محمولها الروائي.

بين تهديد الذئاب قرية "أم السعد" العراقية في مستهل الرواية، وتهديد أميركا بضرب العراق في آخرها، تمتدّ رواية "الصمت حين يلهـو" للكاتبـة العراقيـة خولـة الرومـي (دار المـدى، 2004)، وبين التهديديـن ثمّـة مجموعـة مـن التهديدات تطـاول الناس في حياتهم وممتلكاتهـم وحرياتهـم، وتحوّلهـم إلى ضحايـا بالجملة لمجموعة جلاديـن مـن أزلام النظـام السـابق، وبعـض هـؤلاء هـم ضحايا في الوقت نفسه لهذا النظام.

تقول الرواية حكاية العراقيين في العقد الأخير من حكم صدام حسين، في ظل قمع داخلي يمارسه النظام على شعبه الخارج من حربين أطاحتا بموارده وأنهكتا قواه، وحصار خارجي أودى بحياة الآلاف جوعاً أو مرضاً. وهي تفعل ذلك من خلال قرية "أم السعد" التي عانت في الماضي البعيد من تواطؤ الإقطاع والسلطة، وتعاني في زمن الرواية من ممارسات النظام القمعية، حيث ينطوي كل على مأساته، وتحاول الرواية أن تعلّق جميع هذه المآسي على مشجب واحد هو مشجب النظام.

وفـي الحكايـة أن قريـة "أم السـعد" تداهمهـا الذئـاب، ذات ليلة عاصفة بسـبب الجوع، بالتزامن مع مداهمة رجال النظام قرية أخرى، والقضاء على من فيها. وهنا، تقيم الرواية تعادلاً موضوعياً بين الذئاب الحيوانية وتلك البشـرية، مع الإشـارة الضمنية إلى أن

خطر الثانية أعظم وشرّها أدهى. ففي حين تنجح "أم السعد" في التصدي للذئاب الحيوانية وإبعاد شرّها، يكون مصير القرية الأخرى الهلاك.

وفي ظل هذا الواقع القاسي، يلوذ الناس في القرية بالذكريات، ويعكف كل منهم على ذاكرته هرباً من ذلك الواقع. وهكذا، تطغى الذكريات على الوقائع في الليلة الأولى من الزمن الروائي، ويتم السرد بإيقاع بطيء حيث تمتد أحداث هذه الليلة وذكرياتها على مساحة تنوف عن المئة صفحة ونيّف، وعلى رغم أن الذكريات المستعادة قاتمة بدورها كالواقع المعيش غير أن وطأة المتذكّر هي أخفّ بطبيعة الحال من وطأة المعيش.

وبإزاء القمع الذي تمارسه السلطة، منذ ما قبل النظام السابق وخلاله، يجترح الناس أساليب المقاومة في صراع البقاء، فالجد شعلان الذي ذهبت زوجته ضحية تواطؤ الإقطاع والشرطة، يحفر بئراً في أرضه ليفوّت على الإقطاعي فرصة التحكّم بماء الشفة والأرض، ولتحقيق الاكتفاء لدى الناس، فيستغنون عنه. وتشير الرواية إلى تزامن حفر الآبار مع الأفكار التحرّرية التي غزت العالم. وهكذا، يغدو حفر البئر فعل مقاومة يرمز إلى التحرّر من الإقطاع والاستعمار. وتتعدّى مقاومة السلطة هذا البعد الرمزي إلى الفعل المباشر الذي يبدأ من الرفض الضمني وينتهي بالانتفاضة كما حصل في الجنوب والشمال، وقد يلجأ البعض إلى أساليب المقاومة السلبية في ظل عدم تكافؤ موازين القوى، فيتخفون عن أعين رجالها أو يهربون خارج البلاد.

على الخط الفاصل بين السلطة والناس، أو بين الجلاد

والضحيـة، تتحـرّك الروايـة، وتقول من خلال هذه الحركة حكايات العشـرات، ولكلّ حكاية حيِّز في الرواية يتفاوت من شـخصية إلى أخرى. ولأن المقام يضيق بتناول هذه الحكايات. سنكتفي بعرض اثنتيـن منهـا تمثّـلان القطبيـن اللذيـن يتحـرّك بينهما السـرد، وتدور الحكايات الأخرى حولهما أو تتقاطع معهما؟

فعلى مستوى الجلاد، يطالعنا صارم شخصية انتهازية، يسعى إلى استغلال الأحداث لمصلحته الخاصة، الغاية عنده تبرِّر الوسيلة، لا يتورّع عن ارتكاب أي شيء في سبيل الوصول إلى هدفه. فحين تهاجم الذئاب القرية يقترح جمع المال وشراء السلاح للدفاع عنها، غير أنه، في قرارة نفسه، يزمع تشكيل فرقة يسيطر بها على القرية، بالتواطؤ مع فارس، رجل النظام الآخر، الذي يستغلّ بدوره موقعه وعلاقاته لتحقيق مآربه. ولعلّ طفولة صارم الفقيرة وتشرّده ورسوبه المدرسي هي التي حدت به إلى ممارسة الاحتيال والسرقة والكذب وكره الاستقامة، وعزّزت لديه نزعة جنونية للسيطرة والغدر. لذلك يشـي بالمعارضين لدى السـلطة فتخفيهم، يشـترك في تهريب الآثار مع بعض النافذين، يعقد الصفقات المشـبوهة، يشـارك في الحرب ويرفضها، يتظاهر بالشجاعة أمام رؤسائه وهو جبان في داخله يبحث عن مكان آمن للاختباء، يتوسّـل الرشـوة لتحويل مبزل المياه عن بسـتان أبيه، يكره أخويه، يهرّب السـلع الغذائية ويبيعها في السـوق السـوداء، يغتصـب مـلاذ ابنة العامل الكـردي لديه، يتعاطى الدعارة والقمـار، ويحـاول توسـيع ممتلكاتـه في القرية، هدفه المال والجاه والسـلطة، ولا يتـورّع عـن استخدام أي وسـيلة تقـوده إلـى هـذا الهـدف، فهـو انتهـازي بامتيـاز، و"لـن يكترث حتى ولو رقص على

قبور ضحاياه..." (ص 383). ولعلّ فشله في تحقيق بعض أهدافه يؤدي به إلى الكآبة، ومن ثم يختفي في ظروف غامضة. وهذه الشخصية هي حلقة في سلسلة أدوات السلطة القائمة، تمارس كل منها القمع وتخضع له في علاقة تتجه من الأعلى إلى الأدنى، ويتم فيها التخلص من الأداة حين تفقد دورها أو تكبر أكثر من الحجم المقرر.

على مستوى آخر، يمثل عادل شخصية الضحية بامتياز، لجلادين كثر هم الأب والمجتمع والأعراف والتقاليد والسلطة؛ فغداة تكوّنه نطفة في رحم أمه تعتقل السلطة أباه قبل اقترانه بالأم رسمياً، فتحمله وتهرب من ذويها الذين حكموا عليها بالحرق، وتتخفى في المدينة وتعمل خادمة لتعيل نفسها وابنها، وتكافح في سبيل تعليمه حتى يتخرّج طبيباً. وقبل أن تموت تخبره أمه بحقيقة أبيه. وإذ ينجو عادل من مجزرة ارتكبتها السلطة بحق إحدى الأسر لإيوائها أحد المعارضين، تقوده خطاه إلى قرية أبيه، فيتخفى في بستان الأب لمساعدة ابن عمه ساهر من دون أن يعرف صلته بهما. وحين يكتشف حقيقة هذه الصلة بفعل الصدفة أو اللعبة الروائية التي تدوّر الزوايا، يشي صارم بالأب والابن، يهرب الأخير خارج البلاد، ويلقى القبض على الأول.

ولعلّ الكاتبة أرادت أن تقول من خلال هذه النهاية أن لا مجال للقاء وحياة طبيعية في ظل القمع. وتقول الشيء نفسه من خلال قيام السلطة بإحباط محاولة عادل الارتباط بثروة زميلته التي أحب. فعندما تزول موانع الزواج من أمامهما بعد انتظار طويل، يشي أحد المخبرين بثروة حين يرى عادل معها، فيُلقى القبض عليها ويهرب

هو. وهكذا، تقول الرواية مداورة إن الحياة الطبيعية في ظل سلطة القمع مطلب مستحيل.

ولعلّ النهاية التي آلت إليها كل من شخصيتي صارم وعادل، المتمثّلة باختفاء الأول في ظروف غامضة، وهرب الثاني خارج البلاد، تؤشّر بدورها إلى استحالة الاستمرار، في مثل تلك الظروف، سواء بالنسبة للضحية أو الجلاد.

إلى جانب هاتين الشخصيتين، ثمّة شخصيات كثيرة تتحدّد مواقعها في ظل موقع هذه الشخصية أو تلك. وينجم عن تفاعل هذه الشخصيات في ما بينها واشتراكها في الحيّز الروائي الواحد، عالم روائي هو صورة تكاد تكون طبق الأصل عن مجتمع يقيم على الخوف والشك والارتياب، ويمارس التقيّة من أجل البقاء، ويتحكّم التفكير الغيبي بكثير من مجريات حياته. في مثل هذا المجتمع، يؤمن الناس بظهور الأنبياء أو من يمتُّ إليهم بنسب ويقدّمون لهم النذور لتحقيق أمنياتهم المتواضعة، ويردّون كل شر يحيق بهم إلى "الطنطويل" خوفاً من تسمية الأشياء بأسمائها.

وتحفل الرواية بكثير من الملاحظات الأنتروبولوجية، فتمعن في تحليل نفسيات شخصياتها وأنماط عيشها، كما في قولها: "مشكلتهم هي أنهم لا يستجيبون بسرعة. لا يتفاعلون مع من يحاول دفعهم لعمل شيء ما. لا يطيعون من هم أعلى منهم. فأرضهم كانت مسرحاً للغزاة. لذلك أصبح الشك والريبة هي طبيعتهم الغالبة" (ص 24).

هذا الفضاء الروائي ينهض به خطاب له مواصفاته الخاصة، سواء على مستوى السرد أو الحوار أو اللغة؛ فعلى مستوى السرد،

يتحرّك مكّوك السرد بين مجموعة من الثنائيات ناسجاً النص الروائي، وهو في حركاته ذات الاتجاهات المختلفة يتمخّض عن أثر سردي متنوع وغني. فهو قد يتحرّك بين الوقائع والذكريات، وكثيراً ما تشكّل الذكريات ملاذاً من الوقائع القاسية، أو بين الذاكرة حين تستعيد الشخصية أحداثاً معينة والعين حين تقع على فضاء معين وهنا تجنح اللغة السردية نحو الوصف، أو بين الخارج بما هو مكان الجلوس والداخل بما هو تداعيات وأفكار تجرى داخل الشخصية، أو بين المكان الروائي بما هو القرية والبساتين والنهر والبيوت والنخيل والصحراء والأحداث التي تقع على أرض هذا المكان، أو بين التاريخ الخاص والعام والحاضر المعيش. وينجم عن حركة السرد بين هذه الثنائيات نسيج روائي متعدّد الألوان. وللسرد وظيفة روائية تختلف باختلاف الشخصية التي تتوخّاه فقد تتّخذه إحدى الشخصيات وسيلة للتقرّب من أخرى، وقد تتخذه الأخرى وسيلة لمزيد من المعرفة بتاريخها الخاص.

وتختلف سرعة السرد باختلاف الحالات النفسية والمواقع؛ فهو بطيء جداً في رصد حالة العامل الكردي تعبان وحركاته النفسية والخارجية إزاء مقتل ابنته الوحيدة ملاذ، وهو سريع الإيقاع في نهاية الرواية ولدى تصوير مصائب بعض الشخصيات.

وعلى مستوى الحوار، تستخدم الكاتبة المحكية العراقية، فتعزّز البعد الواقعي فيها، وتعكس روح المجتمع الذي تتناوله. ولعلّ ضيق مساحات الحوار في الرواية يؤشّر إلى ضيقها في المجتمع، وحصوله تحت وطأة السرعة وربما المراقبة.

أما اللغة في الرواية فهي لغة وسط بين المباشرة والأدب، وقد

تجنح نحو تصويرية إنشائية جميلة تبقى محافظة على مضمونها ووقائعها من دون أن تسقط في خواء اللفظية وتقعّر الإنشاء. وهكذا، بهذا الخطاب الروائي تبني الدكتورة خولة الرومي فضاء روائياً خصباً تتشابك أحداثه، وتكثر شخصياته، فيكون "الصمت حين يلهو" في مستوى الكلام حين يجدّ.

رجاء نعمة وجدلية الإنسان والمحيط

بين الإنسان والمحيط علاقة جدلية واضحة، يؤثر أحدهما في الآخر ويتأثر به. يولد الإنسان في محيط معين فيتشرب قيمه وعاداته وتقاليده صغيراً، حتى إذا ما كبر كان عليه أن يقف أحد موقفين: القبول أو الرفض. قد يقبل محيطه، فيمسي خاضعاً لتأثيره، ويعيد إنتاج تلك القيم والعادات والتقاليد. وقد يرفضه، فيؤثر فيه، ويعمل على تغييره. فكل إنسان هو نتاج محيط ما، وكل محيط هو صنيعة أناس معينين. وإذا كانت قلة قليلة من الناس تؤثر في محيطها أكثر مما تتأثر به، فتخرج على أعرافه، وتتمرد على تقاليده، وتتجاوز مسلماته، فإنه ولا ريب يتأثر معظم الناس بمحيطهم والظروف الاجتماعية التي ينتجها أكثر مما يؤثرون، فهم أسرى تلك الظروف التي كثيراً ما تدخل في النسيج الداخلي لشخصياتهم. وتالياً، يغدو الفكاك منها أقرب إلى المستحيل.

ليس ثمّة إنسان خير بالولادة وآخر شرير. هو المحيط يتحكم في مصائر الناس ومسارات حياتهم، وكل إنسان مشروع مفتوح على الخير والشر فإذا ما قيضت له ظروف اجتماعية صحيحة كان خيراً، وإذا وضع في بيئة سقيمة لا بد له أن يسقم. ولعلّ التطبع أقوى من الطبع في هذا السياق.

هذه الأفكار وغيرها طفت، وتداعت بقراءتي رواية "مريم النور" للكاتبة رجاء نعمة (دار الآداب 1995). وأعترف، بادئ

بـدء، أن الروايـة تمتلـك القـدرة علـى جذب القارئ واسـتغراقه في القراءة؛ فتسلسل أحداثها وترابطها، والصراع الداخلي والخارجي، وطلاوة السـرد، وانسـياب اللغة، وتبادل الأدوار والمواقع، عناصر إذا ما اجتمعت في عمل أدبي تجعله جذاباً مشوقاً ويستحق القراءة وهو ما نراه متحققاً في «مريم النور». ما الذي تريد أن تقوله رجاء نعمـة فـي روايتهـا وكيـف تقوله؟ الجواب عن السؤال المزدوج قد يحيلنا إلى الكلام على وظيفة الأدب تلك المتمثلة بالفائدة والإمتاع، ويطـرح، تاليـاً، أدبيـة الروايـة على بسـاط البحث، ويصبح من حقنا أن نتسـاءل: إلـى أي مـدى يتحقـق الأدب بمـا هـو فائـدة ومتعة في «مريم النور»؟

تقـول الروايـة إشـكالية العلاقـة بيـن الظروف والإنسـان. فهذا الإنسـان مهمـا أوتـي مـن القـدرات والإمكانات هـو نتاج الظروف، وتغيرها لا بد أن ينعكس تغييراً في سلوك الإنسان وتصرفاته.

وتقول الرواية هامشية تلك الشرحة من البورجوازيين، وغرقها في الذاتي، وانشـغالها عن أي هم وطني أو إنسـاني. وتقول أشـياء وأشياء في إطار مكاني يراوح بين باريس وبيروت، وفي زمان لعله السنوات الأخيرة من الحرب اللبنانية، وفي أحداث ووقائع تشكّل «مريم النور» البطلة التي تحمل الرواية اسمها محورها، فيما تدور الشخصيات الأخرى حول هذا المحور وتتحدد به.

تبـدأ الروايـة مكانيـاً فـي باريـس وتنتهـي فيهـا، وبيـن البدايـة والنهاية أحداث ووقائع تحصل في بيروت وتسـتأثر بالقسـم الأكبر من الرواية؛ فمريم النور فتاة لبنانية تطلب العلم في باريس، قيض لها، منذ ولادتها، محيط دافئ يسـهر عليها ويهتم بها، وحباها الله

بجمال أخاذ، فاستوى فيها الشكل والمضمون، وامتلكت القدرة على التأثير والاستقطاب، واجتمع لها من الصفات ما يجعلها أقرب إلى المثال منها إلى الواقع؛ ففي باريس تأخذ بيد زميلتها الأميركية دورا وتساعدها على الخروج من أزمة نفسية ألمت بها، وتبادر إلى إقامة حفلة في البيت الجامعي احتفاء بزواج جينا مدبرة البيت، فتدخل الدفء على قلبها، وتشيع جواً من الفرح والبهجة، تؤمن بوجود الجمال في العالم وفي دواخلنا رغم التعصب والشرور: «هناك تعصب حولنا، هذا صحيح وهناك شرور لكن الأشياء الجميلة موجودة أيضاً في العالم كما في دواخلنا» (ص 16). تحب زميلها بسام وترفض الارتباط به لئلا تكون عبئاً على أمه.

في بيروت تبلغ بها المثالية حد رفض إنزال عقوبة الإعدام بقاتل أبيها خلال الحرب، فتمتلك القدرة على التسامح والغفران، تمارس فن الرسم وتعرض لوحاتها وتفوز بالجائزة. صورها تملأ البيت، وهي محور الاهتمام، وجمعها بين الجمال والنجاح يثير حسد الأخريات ولا سيما زميلتها راما فتتربص للإيقاع بها.

وتستمر رياح مريم في الهبوب فتضع في طريقها كمال، المحامي في قضية أبيها، وتنشأ بين الاثنين علاقة حب، تنجرف فيها مريم بكل مشاعرها. وفي غمرة انشباكها بالدنيا والحب تجري الرياح بما لا تشتهي سفنها، فتقوم راما باقتناص كمال منها، ذاك الذي لم يستطع التحرّر من تجربة عاطفية فاشلة انعكست على تجربته الجديدة، مما أدخل مريم في أزمة نفسية خيل إليها أنها لا تستطيع البرء منها ما لم تنتقم، فتخلت عن مثاليتها، وتواطأت مع قريب لها للانتقام من راما. وهكذا، تثبت الرواية، من خلال مريم،

أن الإنسان صنيعة الظروف، فمريم النور كانت على قدر كبير من المثالية حين آتتها الظروف، وسقطت في الرغبة في الانتقام حين هبت ظروف معاكسة.

المقولة نفسها تثبتها شخصية راما المختلفة، فعلى النقيض من مريم تقف راما وتشاركها في محورية الأحداث. وراما ضحية الظروف القاسية التي أحاطت بها منذ الولادة، وأسيرة الخيبات المتتالية، وتولد عند الضحية رغبة التحول إلى جلاد؛ فأمها تأنف من عدم جمالها منذ إطلالتها على العالم، والعالم الخارجي يهملها، تفتقر إلى الأمان في طفولتها، تصيبها نوبات هلع، يفشل حبها الأول، فتروح تعمل على التعويض عن عقد النقص المجتمعة هذه، ويتخذ التعويض شكلاً عدوانياً، تلجأ إلى المجون وتتوج عدوانيتها بما اعتبرته رذيلة حين غدرت بصديقتها، تغوي الرجال وتزعزع ثقتهم بأنفسهم: «المتعة الكبرى عندي حين تتزعزع رجولته بين يدي» (ص 56) تقول راما. تعي إنها شريرة، وفي الوقت نفسه، تحس بالوحدة والفشل، وتراودها فكرة الانتحار. تقارن بينها وبين مريم فتتعمق عقد النقص لديها، وتساورها الرغبة في تحطيمها تحقيقاً لعدالة تتوهمها مفقودة. تقول في نفسها: «وأنا منذ زمن بعيد فقدت القدرة على الحلم. وحيدة خاوية مثل فزاعة عصافير تعبث بها الريح في فراغ الحقول» (ص 184). وتقول في مريم: «حيث تنظر ترى الجمال. حيث تمر يدها تتوسم الخير، لا ترى سوى صورتها معكوسة على العالم» (ص 186).

وتعويضاً عن عقد النقص، وحسماً للصراع الداخلي المتأجج داخلها تروح راما تتحين الفرصة للإيقاع بصديقتها مريم، حتى إذا

ما حانت من خطيبها كمال لحظة ضعف ضربت ضربتها القاضية وأخرجته من حياتها. إلا أن راما التي تبدو شريرة في ظل هذه الظروف سرعان ما تندم ويستيقظ فيها الإنسان حين تغيرت ظروفها وأحسّت بالحب في علاقتها بنادر، ولكنها ما إن أغمضت عينيها على هذا الحب حتى أفاقت على خدعة كبرى حاكها نادر ووافقت مريم التي أبى ضعفها الإنساني إلا أن تنحدر إلى درك العين بالعين والسن بالسن. وإشارة إلى أن شخصيات الرواية تتبدل مواقعها بتبدل ظروفها، وأنها جميعاً تمر بأزمات نفسية طويلة أو عابرة.

وهكذا، تقول الرواية إن الإنسان هو الظروف المحيطة به، فليس ثمّة خيّر في المطلق. وليس ثمّة شرير في المطلق. الإنسان مشروع مفتوح على الخير والشر، والظروف وحدها تقرر أين يتحقق هذا المشروع.

وتقول الرواية إن الشريحة البورجوازية التي تمثلها شخصيات الرواية كانت سادرة في مشاعرها، غارقة في عواطفها وشؤونها الذاتية، مستعدة للسفر منذ المشكلة الأولى، وعلى رغم أن زمن الأحداث هو زمن الحرب، فإن الحرب غائبة عن الرواية كما الهم الوطني والإنساني، ويكاد أثر الحرب في الرواية يقتصر على حادثة مقتل الأب التي لا تأثير كبيراً لها في سياق الأحداث، وتالياً، فالرواية رواية الداخل الإنساني.

أما كيف تقول الرواية ذلك، فالجواب يقودنا إلى الحديث عن فنية الرواية والتقنيات فيها مع الإشارة إلى أن الرواية تقوم على السرد ذاك الذي تتعدد حركته وزمانه فقد يعود إلى الوراء – الماضي وتطفو على سطحه الذكريات، وقد يتناول الحاضر، ويرصد

الوقائع المتحركة والجامدة فيه، وقد يتجه إلى الأمام - المستقبل فيلامس المتخيل، هذا الذي يقل في الرواية، ويشكل إلى جانب الحوار النسيج الحي للأحداث والوقائع.

ولا يقف التعدد عند حركة السرد وزمانه، بل يتعدى ذلك إلى صيغه، وإذا كانت تطغى عليه صيغة الغائب، فإن لصيغة المتكلم دوراً جنّب السرد الرتابة وأحادية الوتيرة، وأضفى عليه شيئاً من التنوع والحيوية، على أن خط السرد، بحركاته الثلاث، لم يكن تصاعدياً دائماً يتصاعد بتعاقب فصول الرواية، بل هو إلى التكسر أقرب، فقد يبلغ فصل معين نقطة محددة في مسار الأحداث وإذا بالفصل اللاحق ينطلق من نقطة سابقة لتلك مذكراً أو كاشفاً تفاصيل جديدة، وكأن الانطلاق لا يتم إلا بالعودة إلى الوراء.

والسرد في الرواية لا يقف عند التفاصيل الخارجية وحسب، بل قد يتوخى ذلك للدخول إلى جوانية الشخصيات والنفسيات، فتصوير حركة ما هو السبيل إلى تصوير حركة النفس وتفاعلاتها، مع أن الولوج إلى داخل النفسيات لم يقتصر على هذه الطريقة وحدها، فالكاتبة عمدت إليه مباشرة وكثيراً ما تساءلت: من هي مريم أو راما أو دورا؟ وتطوعت بالإجابة محللة تلك النفسيات، ولعلّ الطريقة الأولى أكثر استجابة لمقتضيات الفن.

ولئن كان السرد طغى على الرواية، فإن للحوار، الثنائي منه والفردي - المونولوغ، هامشاً ملحوظاً، ولعلّ دوران الأحداث داخل الشخصيات أكثر من خارجها، جعل هذا الهامش ضيقاً، وللحلم في الرواية دور، فهو يسبق الحدث، مرهصاً به، وقد يعقبه عاكساً تأثيره وتفاعلاته.

إذا كانت رجاء نعمة نجحت في تقديم رواية مشـوقة، تتنامى فيها الأحداث والشخصيات، وتخلق فينا الرغبة في متابعة القراءة، فإنها، بكشفها هوية نادر، أخفقت في إخفاء النهاية الوقائعية وأفقدتها عنصر المفاجأة، وجعلتنا نكتشـفها قبل النهاية النصية للرواية، ولم تجـدِ محاولتهـا، عبـر مريم إيهامنا باحتمالات متعددة لتلك النهاية. ألم يكن من الأفضل لو أجلت ذلك ريثما ينجز نادر المهمة التي تطوع لها.

وعلى رغم ذلك فإن «مريم النور» عمل أدبي يحقق فيه الأدب وظيفته ودوره، يفيد ويمتع، يقول ويسلي، ويستحق القراءة.

رجاء نعمة والصراع بين الإرادة والقدر

حين يُوضع الإنسان بين الإرادة والقدر، يكون عليه الاختيار، فإمّا أن يرضخ للقدر وقد يفقد في هذه الحالة حريته وحقه في الاختيار، وإما أن ينحاز لحريته ويكون عليه في هذه الحالة أن يدفع ضريبة هذا الانحياز. وقلّةٌ هم الذين تتماهى إراداتهم مع أقدارهم. ذلك أن الصراع بين ما نرغب فيه وبين ما يُفرض علينا هو صراع أزلي. وكثيراً ما يسقط ضحية هذا الصراع الإنسان، وقد تنتصر الإرادة على القدر إذا ما تسلَّحت بالصبر والنفَس الطويل.

هذه التداعيات تحيلنا إليها رواية "هل رأيتم وردة؟" للروائية اللبنانية رجاء نعمة (دار الساقي، 2007)، ذلك أن شخصيات الرواية هي، بشكل أو بآخر، صنيعة هذا الصراع الأزلي بين الجبر والاختيار، بين الفرد والمؤسسة، بين الإرادة والقدر. على أن القدرة على الفعل والاختيار والمواجهة تختلف من شخصية إلى أخرى، فبعض الشخصيات يتحوَّل إلى ريشة في مهب القدر، وبعضها يصمد ويواجه ويعتصم بالصبر حتى يتمكن من تحويل إرادته الفردية إلى نصرٍ له. وفي المقابل، تتعدَّد مسمَّيات القدر في الرواية، وتتوزَّع بين الحرب والغيب والمؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية. وكثيراً ما تسحق هذه المسميات الأفراد ورغباتهم في معركة غير متكافئة، ومعروفة النتائج.

تدور أحداث الرواية زمنياً بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين. وتتمحور مكانياً في بيروت وتمتد إلى سواها من المدن كأسطنبول وحلب والإسكندرية وباريس ومارسيليا... وهي أحداث تقع على/ أو تسهم في صنعها شخصيات متعددة الدين والعرق. أي أنها تتحرك على مساحة واسعة زمنياً ومكانياً، وبعددٍ متنوِّع من الشخصيات. هذه المساحة الجغرافية/ التاريخية تشكّل الخلفية العامة للأحداث. ومن علاماتها الفارقة: بداية تسلّل الضعف إلى الخلافة العثمانية، طمع الدول بأطراف السلطنة، استبداد الولاة، زوال الخلافة، نشوب الحرب العالمية الأولى، زحف الجراد، انتشار الجوع وتفشّي الأوبئة...، ولا بد لهذه الخلفية من أن تترك تأثيرها في شخصيات الرواية ومصائرها.

وإذا كان لكلّ شخصية في الرواية مصيرها الذي تسهم في صنعه، فإنه كثيراً ما كان للخلفية العامة والأقدار الدور الأساسي في تحديد مسار ومصير الشخصيات الروائية. غير أن شخصيتين اثنتين على الأقل عرفتا كيف تصبران وتواجهان وتثبتان أن الإرادة قد تنتصر على الأقدار والظروف، وهما شخصيتا بطلي الرواية: وردة شاه، وبشارة.

تتحدر وردة شاه من أسرة مختلطة، فأبوها عزمي باشا السفير، وهو مقيم في أسطنبول، تركي الأصل. وأمها بوران ابنة تاجر شركسي قوقازي. وهي منذ صغرها تحمل في داخلها بذور تمرّد عزّزها نشوؤها في أسرة سياسية مُتنفِّذة، وبرعاية أخ كبير، متفتِّح الذهن، منفتح على الآخرين، هو نور الدين المستشار فوق العادة بين الآستانة والشام، وزوجة أخ غربية التفكير والمنشأ. وقد

تفتحت هذه البذور على شكل أسئلة تعي مبكِّراً التمييز بين الذكورة والأنوثة في مجتمع ذكوري، تتساءل: لماذا يطهّرون الصبيان ولا يطهّرون البنات؟ لماذا لا يسمح لها بتسلّق الأشجار والسباحة؟ وفي مرحلة لاحقة ترفض الظلم متعدد الوجوه اللاحق بالأنثى المتمثل بملازمتها البيت، وارتدائها البرقع، وعدم إرسالها إلى المدارس، الأمر الذي كان متاحاً لها هي بفضل رعاية أخيها نور الدين، حتى إذا ما أنس منها تقدّماً في دراستها، في المدرسة الأميركية للبنات، أتى لها بمدرس يعزز قدراتها الأدبية هو بشارة، المدرس المسيحي المثقف متعدد اللغات، ما أقلق نساء العائلة من هذا الغريب الوافد. وتبدأ بذور حبٍّ تترعرع بين الاثنين، وردة شاه الصبية المسلمة ابنة الأسرة النافذة سياسياً واجتماعياً التي يشغل إخوتها مناصب مهمة في الدولة، وبشارة المدرس المسيحي المعجب بأفكار الثورة الفرنسية ابن الأسرة المتواضعة الذي يضيق ذرعاً بالحدود المصطنعة بين البشر وبالمؤسسات التي تصطنعها.

وإذ تستشعر وردة مؤامرة تزويجها من قريبها رشاد، تخبر حبيبها بالأمر، فيتفقان على الهرب معاً، على ظهر باخرة متجهة إلى أميركا. غير أن القدر كان لهما بالمرصاد، فتأخّر الباخرة في الحضور يؤدي إلى انكشاف أمرهما ووقوعهما في ما هو أدهى. وتتضافر المؤسسات السياسية والدينية والاجتماعية على إنزال العقاب بالحبيبين المتمردين. وردة شاه تُعتقل في قبو بعد أن حال أخوها الغاضب نور الدين دون سفك دمها على أيدي رجال العائلة، وتُطلق عليها النار من خطيبها القسري رشاد، وتُودع في دير في الجبل ما تلبث أن تنقل منه إلى بيروت. وهي، على رغم

جراحها النفسية والجسدية، تبقى متعلّقة ببصيص أمل اللقاء بحبيبها، وترفض محاولات تزويجها من آخرين. أمّا بشارة فيعتقل في الدير ثم يهاجر ويشترك في الحرب إلى جانب الفرنسيين ويصاب فيها، حتى إذا ما انتهت الحرب، يُقيِّض للحبيبين اللقاء، فيستقبل بشارة حبيبته وردة على مرفأ الإسكندرية، ويسيران كفاً بكف.

وإذ يترتّب على هرب الحبيبين هجوم يشنّه شبان على بيت بشارة في الأشرفية بتحريض من رشاد الخطيب الموتور، تتحوّل قصة الحب إلى موضوع علاقات دولية، تختلط فيها العواطف بالسياسة، وتطغى الطائفية على سطح الحدث الفردي، فيتدخل القناصل، وتجرى التحقيقات. غير أن تعاون المؤسستين الدينية (المطران) والسياسية/ الاجتماعية (المستشار) يضع الأمور في نصابها الطبيعي، ويُفوِّت الفرصة على القناصل والوالي المصطادين في الماء العكر ما يعني أن الغضب الذي نزل على وردة وبشارة لا يعود لاختلافهما في الدين، في أسرة عرفت الزواج المختلط، بل لأن عملية الهرب شكلت خرقاً للمؤسسة الاجتماعية بعاداتها وتقاليدها.

على هامش هذه الحكاية، تدور حكايات أخرى فرعية، تلعب فيها الأقدار دوراً كبيراً في صنع التحولات والمصائر. فالقدر بطل أساسي في الرواية يطل برأسه في مواضع عدة منها، ويترك بصماته على الشخصيات والأحداث. وتدخّله ليس سلبياً دائماً، فقد يكون له مضاعفات إيجابية لا سيما حين يأتي منسجماً مع الإرادة أو مؤكّداً لها. وكثيراً ما يعبّر القدر عن نفسه بدخول عنصر مفاجئ على خط الأحداث من خارج سياقها يؤدي إلى تغيّرات وتحولات سلبية أو

إيجابية، فإعدام شوقي صالح يُوقع القطيعة بين عائلتي إسماعيل وصالح، وإبدال الباخرة القادمة من مارسيليا بأخرى يؤدي إلى بداية علاقة حب بين المستشار نور الدين وكاميليا الإسبانية من أصل لبناني تتكلّل بالزواج، وتكليف بشارة تدريس وردة يربط مصيرهما معاً... وإذا كان هذا البطل/ القدر انتصر على الإرادة الفردية في كثير من الحالات، فإن انتهاء الرواية باجتماع شمل الحبيبين يقول بإمكان انتصار هذه الإرادة عليه إذا ما توافرت الشروط الذاتية والموضوعية الملائمة. هذه الحكاية وهوامشها تقولها رجاء نعمة بلغة سلسة، سهلة، تؤثر المباشرة وتتخفّف من الإنشائيات. وتعتمد خطاباً روائياً كلاسيكياً تصطنع فيه راوياً كلي العلم يبدو واحداً على رغم تعدّد الرواة في الظاهر في مساحات سردية محدودة، مثل: المرضعة رضية في بداية الرواية، وفريدة ابنة الماشطة في وسطها. وكلتاهما تعتمد صيغة الغائب في السرد، فتبدوان مجرّد تنويع على الراوي الأصلي.

وعلى رغم وجود مواقف درامية في الحكاية، فإن التعبير عنها في الخطاب افتقر إلى الدرجة الكافية من التوتر الدرامي، وجاء التعبير هادئاً تنقصه الشحنات الدرامية اللازمة.

ومع هذا، استطاعت رجاء نعمة أن تقدِّم عملاً روائياً ينتصر للإرادة الفردية، ويفكك آليّات القمع المؤسسي الواقع على الأفراد أيّاً كان مصدره، ويقول بانتصار الحب على كل الحواجز المصطنعة ولو بعد حين، ويغري بالقراءة.

رينيه الحايك تروي الوحدة

حيـن تحاصـر الوحدة شـخصاً معينـاً، فيخلو زمانه من الآخر، ويقتصـر مكانـه عليـه، كثيـراً ما يعكف على ذاته يحادثها ويحاورها ويفتح كوّةً في جدار الحصار يطل منها على أزمنة وأمكنة ماضية، ويستعرض علاقاته بآخرين مضوا، وقد يفتح كوّة يشرف منها على أزمنة وأمكنة آتية فيما يشبه أحلام اليقظة، وفي الحالتين ثمّة كسرٌ للحصـار وتعويـض عـن حاضـرٍ مُـرْخٍ سـدوله كليل امـرئ القيس، ومحاولة لامتطاء الذاكرة أو المخيلة للهرب من واقع معين.

مثـل هـذا التحليـل ينطبـق على منى راوية وبطلة رواية "شـتاء مهجور" لرينيه الحايك (المركز الثقافي العربي، 1997). ومن هذا الاسم الذي يجمع بين الزمان والمكان، فيصف الأول بما هو من متعلّقات الثاني، ويقرن الشـتاء بما هو بردٌ ووحشـة وطبيعة قاسـية بالهجر بما يعنيه من وحدة وافتقار للحياة مشكّلاً إطاراً قاتماً يغمر الزمان والمكان، ومن لوحة الغلاف التي تبرز مقاعد خاوية ندخل إلى الرواية، فيطالعنا إطارٌ خارجيٌّ قاتم، بعض عناصره الشتاء، البرد، الظـلام، الفوضـى، التعـب، الألم، زواج الابنة الوحيدة. وتترك هذه العناصر الخارجية تأثيرها في بطلة الرواية وراويتها، فيتناغم الخارج والداخل، ويتوزّعان الأدوار في رسم الإطار الروائي المعتم، فمرّة ينعكس الخارج على نفسية الراوية ويفاقم من إحساسها بالوحدة، ومـرة تـرى إلـى الخـارج مـن خـلال داخلها فيبدو سـوداوياً حزيناً،

وفي الحالتين لا بد من الذاكرة خشبة خلاص تتشبّث بها البطلة، فتغالب الوحدة والأيام المتشابهة.

البداية النصية - الزمنية للرواية تبدأ مع زواج الابنة الوحيدة سمر في 28 كانون الأول، والنهاية - النصية الزمنية تكون مع انتهاء الأم من قراءة اليوميات صبيحة 2 كانون الثاني، أي أن زمن السرد لا يتعدى الأيام الستة، غير أن الوقائع المسرودة، المتذكّرة، توغل في القدم، وقد تعود لعشر سنوات في بعض الأحيان. وبين البداية والنهاية وقائع وذكريات، أزمنة تمضي، أمكنة تتغير، أحداث بسيطة، وبنية سردية غير معقدة، وعدد قليل من الشخصيات. وتتمحور هذه العناصر وقائع وأحداثاً وشخصيات حول البطلة - الراوية منى.

تروي منى الرواية بضمير المتكلم وبصيغة الماضي غالباً، وتبدأ من زواج ابنتها الوحيدة سمر، فنستنتج أن هذا الزواج شكل القشة التي قصمت ظهر البعير، فتغرق الأيام في الوحدة، ويطبق عليها الواقع الجديد وتصرخ وقائعه في وجهها، فتلوذ بالذاكرة والذكريات. وهكذا، تتنوع صيغ السرد بين الماضي والماضي البعيد، وقد تميّز الروائية بين الصيغ المتعددة بوضع بعضها بين قوسين، أو بترك مساحات فارغة بينها تساعد على التمييز بين ما هو وقائع يجري سردها وذكريات يتم استحضارها، على أنّ الانتقال من الواقعة إلى الذكرى أو العكس كثيراً ما يتم بسهولة ويسر. مع العلم أن مساحة الذكريات هي في المحصلة أكبر من مساحة الوقائع والأحداث ما يجعل الرواية رواية الذاكرة بامتياز.

هذا الغرق في الذكريات الذي يثيره زواج الابنة الوحيدة فيجعل الراوية تغطّ في مونولوج داخلي عميق، تأتي الوقائع لتعزّزه، ولا

يفلح الحضور المتقطع لبعض الأصدقاء في التخفيف منه؛ فزيارة منى لأهلها في الضيعة برفقة صديقتها كوليت صبيحة عيد رأس السنة تبعث في نفسها الكثير من الذكريات التي تفاقم إحساسها بمرور الزمن، وربّ مشهد أو حركة أو صوت تكفي لإضرام نيران الذكرى التي تحرق وتخلق إحساساً بأن الزمان قد مر، والمكان قد تغيّر، والعمر قد تصرّم، فرؤية بيت الجد تذكّر الراوية بأيام الطفولة وزياراتها إليه عبر درب وعرة، ورؤية الأشجار المزيّنة في بعض القرى تحملها إلى طقوس الاحتفال بعيد الميلاد في بيت أهلها، وسماع صوت المؤذّن يوقظ فيها مشاعر حميمة وأزمنة غافية. وإذا كانت الواقعة بنت ساعتها، فإن الذكرى قد تعود إلى زمان مغرق في الماضي. فزمن الذكريات أطول بكثير من زمن السرد. فبينما يختصر الأخير في ستة أيام، يمتد الأول ليطاول وقائع حدثت منذ عشر سنوات.

وهكذا، نرى أن ثمّة حركة مكوكية بين الواقع والذاكرة، بين الخارج والداخل في الفصول الأولى من الراوية. ونرى أن حركة السرد تتجه إلى الأمام مع الواقع، وتعود إلى الوراء مع الذاكرة، ثم تعود لتبدأ من حيث انتهت ما يجعل خط السرد متكسراً وليس تصاعدياً. وإذ تعود منى من زيارة أهلها، تسلم النفس إلى ليلة أرق طويلة، تداهمها خلالها ذكريات شتى تستغرق القسم الأكبر من الرواية، فتتذكر علاقاتها بأشخاص مقربين منها: أمها، أبيها، ابنتها سمر، يوسف. ولعلّ الوحدة والوحشة والبرد والأرق والكوابيس وقساوة الواقع تجعلها تحن إلى الماضي، إلى دفء الأسرة، فتنكص إليه تعويضاً عن الحاضر، وطلباً للدعة والاستقرار. وهذا

ما يفسّر الإكثار من تقنية التذكّر والمونولوج الداخلي في الرواية. وتتوّج ذكرياتها الشفهية هذه بأخرى كتابية، فتواكب الفجر بقراءة يومياتها المتقطعة، وفي الذكريات واليوميات جوانب من حياة الراوية وشخصيتها، فتبدو صامتة، سريعة التأثر، عازفة عن الكلام، مستوحدة، حزينة. وهي صفات تلازمها على مدى الرواية ما يجعل منها شخصية سكونية تمر بها الوقائع والذكريات وهي ثابتة على مواقفها وانفعالاتها.

رينيه الحايك في "شتاء مهجور" تستخدم تقنيات متعددة للتعبير عن حالة واحدة؛ فهناك السرد بصيغة المتكلم ما يجعل النص قابلاً لاحتمال الاعترافات والسيرة الذاتية، وهناك التذكّر الذي يقرّبه من المونولوج الداخلي، وهناك اليوميات التي تحتمل التاريخ الذاتي، وهناك التناص فتحيلنا الرواية إلى مقطع من رواية فرنسية، وإلى بعض المعتقدات الشعبية كتفسير الكوابيس، وطردها بالصلوات. وهناك تقنية الحلم بواسطة صيغة المستقبل على قلة ورودها في النص. غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن إسراف الروائية في استخدام بعض التقنيات جعلها تقع في الاستطراد، وجعل الرباط بين بعض أجزاء الرواية واهياً، ويبدو ذلك جليّاً في الفصلين اللذين أفردتهما للحديث عن علاقة الراوية بيوسف، فيكاد هذا الجزء ينبو عن سائر أجزاء الرواية.

ولا بد من الإشارة إلى أن البنية السردية في الرواية بسيطة، فنحن لا نقع على عقدة وتشابك للأحداث وصراع خارجي أو حتى داخلي. جلّ ما في الأمر أن البطلة - الراوية تعيش حالة من الوحدة والكآبة تأتي الأحداث وقائع وذكريات ويوميات لتؤكد

هذه الحالة.

علـى أن كل ذلـك يتـم بلغـة سلسـة عذبـة تعنـى بالتفاصيـل والحركات والجزئيات، وتسـتخدم تراكيب بسـيطة، ومفردات تقنية وعامية أحياناً تتوخى بها الصدق الفني والدقة في التعبير.

فـي الصفحـة الأولـى من الرواية تقول الراوية: «ابنتي الوحيدة سمر تزوجت قبل نصف ساعة»، وفي الصفحة ما قبل الأخيرة تقول: «سمر لم تعد هنا». فهل كانت الرواية لتصدّق الراوية برحيل الابنة، وتتحرّر من عبء الإحساس بهذا الرحيل؟ وما هي درجة القرابة بين الروائية والراوية؟ سؤالان اثنان تطرحهما «شتاء مهجور» والإجابة برسم رينيه الحايك.

بعد رواية أولى، ومجموعتين قصصيّتين، ومجموعة رسائل شكّلت الرسالة فيها إطاراً خارجياً للسرد، تصدر الكاتبة الإماراتية سارة الجروان أثرها السردي الخامس رواية "طروس إلى مولاي السلطان" وتسمي الكتاب الأول منها باسم "الحدال" (دار الآداب، 2009). الحدال كما ورد في الكتاب هو ثمار المانغا الصغيرة خضراء اللون قبيل نضوجها وأوان قطافها، ويتقاطع هذا العنوان الفرعي للرواية مع بطلتها حصّة، الفتاة الصغيرة التي ذهبت ضحية مكائد الأقربين، وقطفت قبيل الأوان من جانب العقليات والممارسات الذكورية التي اشترك فيها الأقربون والأبعدون على حدٍّ سواء، بينما يحيل العنوان الأصلي "طروس إلى مولاي السلطان" إلى مناخات "ألف ليلة وليلة" وأجوائها مما سيرد ذكره لاحقاً.

سارة الجروان اسم مستعار لكاتبة أرادت في حداثة سنّها إخفاء اسمها الحقيقي وهو حصة خلف بن جميع أحمد الجروان الكعبي للمحافظة على خصوصية معينة، وحين رأت أن ظلماً لحق بها جرّاء هذه الاستعارة أماطت اللثام عن اسمها الحقيقي من جهة، وأبقت على الاسم المستعار من جهة ثانية، فجمعت بين خصوصيّة الأصل ومحبّتها الاسم الجديد.

وقبل الولوج إلى النص، قدّمت سارة/ حصة لروايتها بمقدمة لمحمد الجزائري وبكلمة بدء ومدخل، فجعلت دون الولوج

عتبات/ عقبات تحاول توجيه القارئ وفرض قراءة معيّنة عليه. وعندي، إن مثل هذه العتبات تثقل النص وتعوق عملية القراءة. فالنص الجيد لا يحتاج إلى من يقدمه، والكاتب المجيد لا يحتاج إلى من يدافع عنه.

في الشكل، تقع الرواية في سبعة عشر طرساً يحمل كل منها عنواناً خاصاً به تحكيه السلطانة/ الراوية على مسمع السلطان/ المستمع، وتبدأ بعضها بعبارات من قبيل: "حُكي..." أو "بلغني" أو "وقع تحت علمي" أو "تناهى إلي...". وهذا الشكل يحيل إلى "ألف ليلة وليلة"، فالطروس تعادل الليالي، والسلطانة تذكّر بشهرزاد فيما يذكّر السلطان بشهريار. ناهيك بأن حصة بطلة الرواية مولعة بقراءة "ألف ليلة وليلة"، وجرى تضمين الرواية الليلة الثامنة والستين من الليالي.

غير أنه إذا علمنا أن الطرس هو حيّز مكاني/ كتابي فيما الليلة حيز زماني/ شفاهي، وأن ذكر السلطانة والسلطان يقتصر على مستهلّ كل طرس، وأن العبارة الاستهلالية للسرد موجودة في بعض الطروس، وأن الأحداث في الرواية تقوم على التعاقب والتسلسل من دون التداخل والتوالد لأمكننا الاستنتاج أن حضور "ألف ليلة وليلة" في النص هو مجرد قشرة خارجية لم تتغلغل إلى لبّ النص ونسيجه.

على أي حال، وبتخطي العتبات والشكل إلى المضمون، تقول سارة/ حصة حكاية أسرة قبلية عريقة تتحدّر هي منها، وترصد حركتها في الزمان والمكان تلك التي تتواءم وتتقاطع مع حركة تأسيس الدولة في الإمارات العربية المتحدة. وهي تغطّي

زمنياً حركتها على مسافة ثلاثة أرباع القرن العشرين. وتغطّي مكانياً حركتها من الخضراء إلى الباطنة إلى النسيم قرب المنامة. فالحركة في الزمان كانت تنجم عنها وتواكبها حركة في المكان. وقد فعلت الجروان ذلك من خلال مواكبة ثلاثة أجيال متعاقبة في تلك الأسرة ممثلة بثلاث شخصيات محورية في النص تستأثر كل منها بقسم منه. وتحف بهذه الشخصيات الثلاث وترتبط بها شخصيات كثيرة ثانوية. والكاتبة تحرص على ذكر التفاصيل المتعلقة بكل شخصية، ما يجعل النص مجموعة من السير المتجاورة، المتوازية المتعاقبة، المتداخلة، المتقاطعة. ويحوّل الرواية إلى شجرة أسرة متحرّكة لا تقتصر على الأسماء بل تتناول ما يتعلّق بكل اسم من شؤون الحياة اليومية وشجونها.

ولا يفوتها أن تحشد أكبر عدد ممكن من الأسماء والأشياء والأدوات والعادات والتقاليد والأزياء ووسائل العيش التي تستخدمها الأسرة المتشعبة المتفرعة في حياتها اليومية، تذكرها الكاتبة بأسمائها المحلية وتشرحها في الهوامش، ما يجعل الرواية معجماً شعبياً فولكلورياً وسجلاً حافلاً بمادة إناسية/ أنتروبولوجية تعكس روح البيئة المادية والبشرية التي تتناولها من جهة، وتزخر بمادة معرفية من جهة ثانية.

يمثّل الجد ابن عتيج الجيل الأول في الأسرة، ويمثّل الأب جمعة الجيل الثاني، وتمثّل الابنة حصة الجيل الثالث. على أن العلاقة بين هذه الأجيال هي علاقة ملتبسة إشكالية يختلط فيها الحب بالخوف، والصراع بالوفاق. وتحكمها القيم البدوية/ الذكورية من جهة، والعاطفة الإنسانية من جهة ثانية.

وإذا كانـت شـخصية الجـد تجمـع بيـن القداسـة والحكمـة والزعامة والعلم والغيبيات، فإن شخصية الابن تمثل العقلية القبلية/ الذكورية خير تمثيل، فهو شـاب غارق في ملذاته، مزواج مطلاق، "بلغ مجموع زيجاته اثنتي عشـرة زيجة وهو لـم يتجاوز العشـرين سـنة". غير أنه حين آلت زعامة الأسـرة إليه بموت الشـيخ برزت فيـه صفـات قيادية/ قبليـة ورثهـا عـن الأب، وبقـي هاجـس الزواج والإنجاب متحكّماً به.

وهكذا، تكون الأنثى ضحية العقلية الذكورية، التي لا تقتصر علـى الذكـور بـل تمارسـها الإنـاث أيضاً. فتسـتأنس حصة بالموت سـبيلاً إلـى الخـلاص. وتكـون حصة ضحيـة الذكر/ الأب والذكر/ الحبيـب والذكـر/ الأخ والذكر/ الـزوج فـي آن، وضحيـة الإنـاث/ الذكور.

تثبت سارة الجروان في روايتها أن نفسها السردي طويل، وأنها تؤثّث الفضاء الروائي بكمٍّ كبير من التفاصيل، وأنها تراكم كمّاً كبيراً من الشـخصيات والأحداث والوقائع. غير أن السـؤال الذي يطرح نفسـه هو: هل كانت بحاجة إلى هذا الركام كله لتقول رسـالتها؟ وهل يقوم هذا التراكم الكمي بوظيفة روائية فنية أم أنه يحوّل النص إلى ما يشبه وثيقة تاريخية للأسرة أو سجلاً طويلاً لحركات أفرادها وسكناتهم بغض النظر عن أهمية الفرد ودوره في النص؟

إن السرد في الرواية يتخذ مساراً شبه أفقي، ويفتقر إلى القدر الكافـي مـن التوتـر الدرامـي. ولولا التحـوّلات المفاجئة في أواخر الروايـة، مـا صنـع النهايـة الدراميـة لها، لكنّـا إزاء نص روائي بارد. غيـر أن هـذه التحـوّلات والنهايـة التـي تمخّضت عنها جاءت لتنقذ

الجهـد الكبيـر المبـذول فـي تأثيـث الفضاء الروائـي، ذاك الذي يتم التعبير عنه بحشـد من الأحداث والشـخصيات والوقائع والأسـماء والأدوات والعادات والتقاليد في مختلف شـؤون العيش، وهو ما نجحت الجروان من خلاله في تصوير مجتمع قبلي/ بدوي/ شعبي، الذكر فيه هو الحاكم المطلق والأنثى هي الضحية الدائمة.

سارة حيدر تكمل الحياة بالموت

بين مشـهد احتضار الزوج في بداية "شـهقة الفرس"، الرواية الثانية للكاتبة الجزائرية سـارة حيدر (الدار العربية للعلوم ناشـرون ومنشـورات الاختـلاف، 2007)، وتخميـن الزوجة/ الراويـة أنهـا ستشـرب من النبع وتسـتلقي على الأرض وتهدي الريح ابتسـاماتها الأخيرة في نهاية الرواية، يشـكِّل الموت الجزء الناقص من الحياة الذي لا تكتمل إلا به، ويتخذ أسماء شتى تسعى كل شخصية إلى اسـم منها فتتحقق به. فشـخصيات الرواية شـخصيات ناقصة، قلقة، تبحـث كل منهـا عـن شـيء ينقصهـا حتى إذا مـا وصلت إليه تكون قـد ماتـت. ذلـك أن المـوت هـو الوجه الآخر للحياة، و"الحياة هي الجانب الخارجي للموت" كما يقول الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا الذي يشترك بطلا الرواية في الإعجاب به، وتُحيل الكاتبة إليه في مواضع عدة منها.

مـن نقطـة قريبـة مـن النهايـة تتمثـل بمشـهد احتضـار الـزوج تبـدأ الروايـة علـى المسـتوى النصـي، وتنتهي في نقطة متقدمة على هـذه البداية/ النهايـة تتمثـل فـي مـوت الفـرس كولومبيـا وتخميـن الراوية/ "الزوجـة أنهـا ستشـرب مـن النبـع نفسـه. وبيـن النقطتيـن مجموعة من الأحداث المختارة لتأثيث المشـهد الروائي. وهكذا، لا يمكـن الـكلام علـى خطيـن متوازيين بين الواقع والنص، فالنص الروائـي ليـس صـورة فوتوغرافيـة للواقـع، والكاتبة تؤثث المشـهد

الروائـي بتفاصيـل غيـر متطابقـة من حيـث حضورها النصي وتوقيته وموقعه مع حضورها الواقعي. وهذا ما يمنح النص روائيته/ فنيته. ومن هنا، فإن ما تمارسه سارة حيدر في روايتها من تقديم وتأخير وحذف وإضمار وقفز واسترجاع وتذكّر وتخيّل... إنما يدخل في صلب العملية الروائية.

تقـول الروايـة علاقـة حـب بيـن كاتب روائي يكتب ولا ينشـر ويبحـث عـن مجهـول مـا، وبين امرأة متمردة جامحة كفرس تختزن في داخلها كاتباً ولا تسـمح له بممارسـة ظهوره العلني هي راوية الروايـة التـي تطـارد غيمـة مـا وتمارس تمردها وجنونها المزمن في حب الحياة والانغماس فيها. وتتعادل الشخصيتان في أن كلاً منهما تدّخر شيئاً ما ولا تريد الإفصاح عنه، فالموجود في كل منهما بالقوة لا يتحول إلى موجود بالفعل، هو لا ينشر وهي لا تكتب. وتتعادلان فـي أن كل منهمـا يبحـث عـن شـيء مـا ينقصه ويطارده، هو يبحث عن المجهول، وهي تطارد الغيمة الهاربة.

وإذ تتكلـل العلاقـة بينهمـا بالـزواج يُكمل أحدهما الآخر، غير أن النقص يبقى كامناً في كل منهما. ولعله النقص الذي لا يكتمل إلا بالمـوت، وهـو مـا يتحقـق بالفعـل للـزوج فـي الرواية، ويتحقق بالتمني للزوجة.

في "شهقة الفرس" تصطنع الكاتبة راوية واحدة هي الشخصية الرئيسـة في الرواية. وهي شـخصية متعددة، مركبة. تبدو مسـكونة بامـرأة المـرآة التـي تتـوق إلـى التحرّر منهـا والوصول إلى وطن ما لعله في عالم آخر. وتبدو مسـكونة بجنية الليل حين تسـتيقظ فيها نيران الشـهوة. وتتماهى مع بعض النسـاء في روايات الزوج ومع

كولومبيا فرس حميِّها الجموح التي حيل بينها وبين حبيبها الجواد لضعة أصله والتي تطارد الريح. وهي امرأة تجمع بين المتضادات، تحب زوجها وتخونه، تلبس قناع المرأة الرصينة وتنغمس في مراتع اللذة، تقيم في الواقع وتتطلع إلى عالم فوق واقعي، وتنتقل بين الحقيقة والوهم. على أن هذه الشخصية تخضع لتحولات كثيرة لا سيما بعد موت الزوج، فتتردى في مهاوي السأم والغربة، وتموت المرأة في داخلها، وتفقد الأشياء بساطتها في نظرها، ويحيط بها الرعب، حتى إذا ما مات حموها وفرسه كولومبيا اللذان يشكلان مع زوجها كائناً واحداً من وجهة نظرها تقف بقية عمرها على البكاء حزناً على هذا الكائن المثلث، وتنتظر اللحاق به/ بهم بفارغ الصبر. وحضور الشخصيات الأخرى في الرواية مرهون بحضور الراوية، فهذه الشخصيات حاضرة من خلال علاقاتها بالراوية من جهة، ورؤية الراوية إلى كل منها، من جهة ثانية. غير أن ما يجمع بين الجميع هو أن كل شخصية تعاني في داخلها من نقص ما تسعى إلى إكماله، فالراوية تطارد غيمة ما، وامرأة المرآة التي فيها تبحث عن وطن ما، والزوج يجدّ في أثر مجهول ما، وتولستوي الأب يُسرع نحو موته، وكولومبيا الفرس تطارد الريح. وما يُفرِّق بين هذه الشخصيات هو أن بعضها كالزوج والأب والفرس وصل إلى ما يبتغيه بالموت، وبعضها الآخر كالراوية لا يزال ينتظر ويمنِّي النفس بالوصول. لذلك، يمكن القول إن"شهقة الفرس" هي رواية داخلية تدور أحداثها داخل الشخصيات أكثر منها رواية خارجية. وكان على الراوية أن تتسلل إلى داخل الشخصيات وترصد أفكارها ومشاعرها وخواطرها وتسردها.

تتنوع صيغ السرد وحقوله في الرواية، فحين تستعيد الراوية تفاصيل تتعلق بها تطغى على السرد صيغة المتكلم. وحين تسرد تفاصيل تتعلق بالزوج والآخرين تطغى عليه صيغة الغائب وتأتي تسمية هذا القسم من الرواية بـ "أصداء" مناسبة للصوت. وسواء أتعلّق الأمر بـ "الأصوات" أم بـ "الأصداء" كان ثمّة انتقائية مارستها الروائية/ الراوية في سرد وقائع وذكريات معينة تتعلق بهذه الشخصية أو تلك. وهي لم تراعِ التسلسل الزمني في سردها أو الترابط في ما بينها بل أوردتها على شكل وحدات سردية صغيرة تتجاور على الورق دونما ترابط بالضرورة في ما بينها سوى تمحورها حول الشخصية الروائية. ويكون على القارئ أن يُركّب هذه الوحدات ليصنع منها المشهد الروائي حتى أن الوحدات المصوغة بصيغة المتكلم تبدو أقرب إلى اليوميات المتناثرة داخل النص.

أما على مستوى الحقول، فإنها على رغم طغيان حقل الداخل على ما عداه، نجد أن السرد يتحرّك بين حقول جزئية تندرج ضمن هذا الحقل العام أو ذاك. ومن هذه الحقول: الحياة، الرواية، المرئي، المتخيل، المعيش، الثقافي/ الفلسفي... وهذا التنوع في الحقول والصيغ يضفي على الرواية حركية ما.

على أن درجة حرارة السرد لم تكن على مستوى درجة حرارة الأحداث، فعلى رغم وجود أحداث درامية في "شهقة الفرس" فإن التعبير عنها كثيراً ما اتسم بالبرودة والحيادية. ولعلّ هذا ما جعل السرد يتبع مساراً أفقياً لا تتنامى فيه الأحداث ولا تتعقّد في النص، فجاء النص مفارقاً للواقع.

وسواء أكان السرد حاراً أم بارداً، أفقياً أم شاقولياً، فإن الكاتبة

استخدمت لغة سردية سلسلة، رشيقة. هي في منزلة وسطى بين الأدبية والمباشرة. تتعدد مستوياتها بتعدد مقتضى الحال، فتقترب من المستوى الشعري في وصف المرأة/ الحبيبة، وتعود إلى المستوى العادي في تعاملها مع الواقع.

وهكذا، تشكّل "شهقة الفرس" نصاً روائياً متماسكاً، ينطلق من الواقع ويقترب من حدود الفلسفة، ويصالح بين الحياة والموت. فتعرف سارة حيدر كيف تحافظ على التوازن الدقيق بين الواقع والفكر، على صعوبة هذه المهمة.

عائشة عودة تحلم بالحرية

عندما يكون السجّان هو المحتلّ والسجين هو صاحب الأرض والحق تغدو الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة، ويصبح سرد السيرة واجباً وطنياً يسهم في تحصين الممانعة لدى الشعب. وفي هذا السياق يندرج كتاب "أحلام بالحرية" السيرة الذاتية للفلسطينية عائشة عودة التي تقول فيه تجربتها في السجون الإسرائيلية، وعبرها تجربة الشعب الفلسطيني مع المحتلين. وهكذا، تكون السيرة الذاتية مرآة للسيرة الجماعية، تعكس وجهاً من وجوه مقاومة الشعب الفلسطيني للاحتلال، لا سيما المرأة الفلسطينية.

وعائشة عودة في كتابها لا تقول كلَّ سيرتها الذاتية بل تقتصر على قول تجربتها في المعتقل الإسرائيلي وبالتحديد خلال فترة التحقيق. وكأن ما هو خارج هذه التجربة غير موجود ولا يستحق التوقف عنده، فعمرها هو أيام التحقيق معها، والشيء ينطوي على نقيضه وينقلب إلى ضده، وتغدو أيام التحقيق هي العمر والحياة التي تستحق أن تكتب فردياً وجماعياً.

لذلك، يتموضع كتاب "أحلام بالحرية" (المؤسسة العربية، 2005) بين لحظتين زمنيتين/ سرديتين، تقع الأولى يوم الجمعة الأول من آذار (مارس) 1969 تتخذ فيها الكاتبة قرار المواجهة وتسليم نفسها إلى الجيش الإسرائيلي الذي يطوّق بيتها لاعتقالها، وتسبق هذه اللحظة حالة من التردد والقلق والارتباك، وتقع الثانية بعد انتهاء

التحقيق معها وعند إمكان نقلها إلى سجن رام الله قرب أهلها. وبين اللحظتين لحظات كثيرة من التوتر النفسي والجسدي، ومن العلاقة المشدودة بين السجان محتل الأرض والسجين صاحب الحق في الأرض والمقاومة لتحريرها.

وعليه، يقوم هذا الكتاب على جدلية السجان/ السجين، ويتكشف عن أحوال كل منهما طوال مدة التحقيق وتبادلهما الأدوار في القوة والضعف، في التحدي والانكسار، في الهزيمة والانتصار، في الخوف والثقة بالنفس. فنحن إزاء شخصيتين رئيستين في الكتاب، الأولى معيّنة معروفة ذات هوية وتاريخ ميلاد ومحل إقامة وسيرة ذاتية، وهي عائشة عودة، المعلمة المقاومة التي ترمز إلى المرأة الفلسطينية، ومن خلالها إلى الشعب الفلسطيني. والشخصية الثانية غير معيّنة لا اسم لها ولا هوية ولا تاريخ، وهي المحتل الإسرائيلي ممثلاً بالسجانين والمحققين.

في "أحلام بالحرية" تكشف عائشة عودة القدرات الكبيرة التي تختزنها المرأة الفلسطينية على المواجهة والصمود وإن شابتها لحظات ضعف إنساني هو من طباع البشر، من جهة، وتعري أساليب المحتل وساديّته في تعذيب ضحاياه وانتزاع اعترافاتهم وانتهاك حقوقهم الإنسانية، من جهة ثانية.

فعلى المستوى الأول، تظهر عائشة عودة/ صاحبة السيرة وعياً مبكراً بالخطر الذي يحيق بوطنها، فتنتمي إلى حركة القوميين العرب مذ كانت تلميذة في المرحلة الثانوية وتشكّل خلية من بنات صفها، وتشارك في أنشطة المقاومة على أنواعها وتتوّجها بالعملية التي اعتقلت بسببها. ولدى انكشاف أمرها تتخذ قراراً بالمواجهة، وتؤثر

الاعتقال والبقاء في الوطن على الخروج إلى الأردن وعدم العودة أو التخفّي، وهما خياران كان لجأ إليهما بعض المقاومين الرجال من أقربائها، ولعلّها باتخاذها خيار المواجهة أرادت أن تثبت قدرة المـرأة الفلسـطينية علـى المواجهـة والمقاومة والتحدي في مجتمع ذكوري تستعيد ذكريات عن ذكوريته.

وفـي مواجهـة جلجلـة التحقيق، تبدي عائشـة صموداً وتحدياً وعناداً وإصراراً على الحق وإحساساً بالندية مع المحتل وبالتفوق عليه أحياناً. "إحساسي بالندية وامتلاك الحق أمدّاني بقوة للتحدي والصمود" تقول عائشة (ص 54).

غيـر أن نقـاط ضعـف معيّنـة فيها كخوفهـا على أمها، وخوفها على قريبتها، والخوف من الجنون والفشل شكّلت ثغرات نفذ منها الجـلاد للحصـول علـى اعترافات معيّنة منها، فتعيش صراعاً داخلياً بين لوم الذات وتأنيب الضمير والإحسـاس بالذنب وبين تبرير ما قامت به حفاظاً على أمها أو قريبتها أو نفسها. لكنها تخرج من هذه التجربة أقوى، فتتراجع عن بعض الاعترافات، وتقرّر عدم الاعتراف بعدها أبداً، على رغم أن العدو مارس عليها أبشع أساليب التعذيب الجسدي والنفسي وبلغ حد محاولة الاغتصاب بعصا.

وإزاء الوقائع القاسية التي عاشتها الكاتبة خلال فترة التحقيق، كان لا بد لها من أن تجترح وسـائل للصمود في زنزانتها، فشـكّل الماضي، بحلوه ومرّه، إحدى هذه الوسـائل تسـتعيده عبر الذاكرة فيخفّف من قسوة الوقائع. ففي الجانب الحلو، تتذكّر أيام الدراسة الابتدائيـة، وأيـام التدريـس، وأيام العائلة. وفي الجانب المر، تتذكّر مجزرة دير ياسين على بشاعتها فيهون عليها مصابها وتشحذ قدرتها

على المواجهة. وقد يشكّل المستقبل إحدى وسائل الصمود، فتهرب عبر المخيلة وأحلام اليقظة إلى واقع أرحم من واقعها.

وإذا كان الهروب إلى الماضي والمستقبل وسيلتين زمنيتين لمواجهة اللحظة القاتمة، فإن عودة عرفت كيف تستخدم وسائل مكانية للمواجهة، فحوّلت جدران الزنزانة إلى لوح دوّنت عليه أبيات الشعر ورسمت الأشجار. وتأتي تفاصيل صغيرة من الخارج لتعزّز روح الحياة فيها، فسماع أغنية لأم كلثوم ونشيد معتقلات مجاورات ذات مساء يحيي فيها ذكريات جميلة ويجعلها تتواصل مع شعبها.

في "أحلام بالحرية"، ومن خلال عائشة عودة، نرصد قدرة الجسد على المقاومة، "لا أذكر أني كنت أتألم، ولكنني كنت أشحن إرادة الصمود والتحدي مع كل صفعة أو ركلة..." تقول عائشة (ص 54). ونرصد قوة الروح، فحين ينهار الجسد يغدو عبئاً على صاحبه، ولذلك تتساءل عائشة: "ماذا أفعل بهذا الجسد الذي تحوّل إلى دمّل؟"، وتقول: "روحي تنتمي إلى عالم آخر مشرف وفوق أرضي" (ص 131).

أما، على المستوى الثاني، فيبدو المحتل جلاداً لا اسم له، ويمارس أبشع أساليب التعذيب بحق ضحاياه من دون تمييز بين رجل وامرأة. وقد يكون التعذيب جسديّاً أو نفسيّاً. والسيرة هي سيرة للمحتل وأساليبه بقدر ما هي سيرة لصاحبتها، هي سيرة السجان والسجين، سيرة الجلاد والضحية في الآن نفسه. ولذلك، فإن المداهمات الليلية ونسف البيوت واعتقال النساء وأواليات التعذيب وزرع الشك والتفرقة والترغيب والترهيب والابتزاز

والتحريض والقتل و... هي من لوازم الجلاد وسـلوكياته اليومية. قامت عائشة عودة بتعريتها من خلال تجربة ذاتية حية معيشة، وليس من خلال المرويات والحكايات.

وعليه، يشكّل كتاب "أحلام بالحرية" مرآة لصمود الفلسطيني وإصراره على التمسـك بحقه من جهة، وفضيحة أخلاقية للمحتل وممارسـاته مـن جهـة ثانيـة. غيـر أننـا إذا مـا تعدّينـا المضمون إلى الشكل، نستطيع القول إننا إزاء نص روائي أكثر مما نحن إزاء سيرة ذاتية، فاقتصار السرد على فترة التحقيق من دون سائر فترات الحياة، والترجّـح بيـن الوقائـع والذكريـات والأحـلام، والتنقّل بين الداخل والخارج، والمزاوجة بين السـرد والحوار، والتوقّف عند التفاصيل والجزئيـات، ذلـك كلّـه يجعـل الكتـاب أقـرب إلـى الرواية منه إلى السـيرة، فصياغة الوقائع بفنية معيّنة بعيداً من تسلسـلها التاريخي، وكتابـة هـذا النـص بعـد نيّف وثلاثين سـنة علـى حصول أحداثه ما يحـول دون تذكـر التفاصيـل والحـوارات، ذلـك كلّه يعزز ميلنا إلى روائية النص.

علوية صبح تتقمص شهرزاد

هـل هـي "مريـم الحكايـا" (دار الآداب، 2002) أم حكايـا المريمات تلك التي كتبتها علوية صبح في روايتها؟ سـؤال يطرح نفسـه مـا أن تنتهـي مـن قـراءة المئات الأربـع ونيّف من الصفحات التي تشغلها الرواية. ويأتيك الجواب مرتين، مداورة خلال تعاقب الأحداث وتعدّد الشخصيات، ومباشرة في آخر الرواية على لسان مريم الراوية والشـخصية الأساسـية فيها بقولها: «كانت الحكايات تتداخل، وأسـماء ابتسـام ومريم وياسـمين وزهير وأبو طلال وكريم ومصطفى وأبو يوسف وأمي وأمها، وكل أبطال الرواية، ليست مجرد أسماء أخرى في تتابع الحكاية، بعدما تنسى الأسماء، بل نصير كلنا أحياناً مريمات وعلويات وياسـمينات وفاطمات وسـميات، ويصير زهيـر وكريـم وأبـو يوسـف وأبـو طلال والدكتـور كامل، بل والكل كأنهم أسماء كثيرة لبطل واحد» (ص 425).

والحكايات الكثيرة التي تقولها الرواية تتداخل وتتناسل وتبدو تنويعات على حكاية واحدة. هي حكاية المرأة أياً كان اسـمها في رحلتها المكانية بين الجنوب وبيروت، والزمانية بين تفتح الشباب والأحلام الكبيرة وبين الوقوف على عتبة الكهولة وتصاغر الأحلام حتى الانكسـار. وعلى هامش الحكاية الكبيرة ثمّة حكايات أصغر عـن رجـال وأسـر شـاركوا فـي جزء مـن الرحلة. ثمّة أسـماء كثيرة لشخصية واحدة، وأمكنة متعددة لمكان واحد، وأزمنة بعيدة لزمن

حاضر. هذا التوحيد للمتعدد في الأسماء والأمكنة والأزمنة، أو هذا التكثير للواحد، تقوله الرواية أو تشي به. وهكذا «يصير لكلّ اسم أسماء كثيرة، وحكايات كثيرة، تصير الأزمنة البعيدة كأنها كلها الزمن الآني. الأمس في اليوم، والغد في الأمس. تصير الأمكنة أمكنة كثيرة لمكان واحد. ويصير من يحيا كأنه ميت، الميت كأنه يذهب إلى عمله، يدخن ويسمع الطقش والفقش، يرقص وينجب بنات وصبياناً» (ص 425) كما تقول مريم الراوية وإحدى الشخصيات الأساسية في الرواية. وهذه الصيرورة للأزمنة والأمكنة والناس هي من صنع الفعل الروائي وتقنياته العديدة، وهي صيرورة لا نقع عليها بالضرورة في الحياة حيث المسارات الواضحة والأماكن المتعددة والأزمنة المنفصلة. أليس الفن إعادة تشكيل الحياة وفق معاييره الخاص وتقنياته المختلفة؟

هذا التشكيل الروائي للحياة تمارسه علوية صبح في كفاءة واضحة وغزارة شهرزادية، فتتناسل الحكايات وتنتقل في سهولة ويسر من حكاية إلى أخرى، وتقفز بين الأزمنة السردية المختلفة، وتمزج بين الرواية والحياة، وتعادل بين الحكي والحياة، فيجري الحكي على رسله كأنما لا هدف له سوى ذاته، وتستخدم مستويات لغوية عديدة، فما يصح في السرد لا يصح في الحوار. تعتمد المحكية الجنوبية في هذا الأخير، ولا تخشى ارتياد المناطق الوعرة والمحرّمة للكلام فتسمّي الأحداث والأشياء بأسمائها بعيداً عن مخاتلة اللغة ومراوغة الكلام، ولا تتورّع عن ذكر عبارات نافرة مؤثرةً الصدق الفني والواقعية المفرطة على التهذيب المصطنع والإنشائية الفارغة. وهذه الأمانة للغة الحياة وقولها كما هي يقابلها خروج على «عمود»

الرواية إذا صح التعبير، فلا تتبع المسار التقليدي الذي ينطلق من نقطة معينة ويبلغ ذروة معينة يليها حلّ ما، بل تروح تسرد الأحداث وتستعيدها في تجريبية واضحة وتجترح الحكايات الكثيرة تعقدها برباط متين أو عارض فنتلمّس من خلال هذه التجريبية وهذا التناسل للحكايات مسارات الشخصيات ومصائرها.

ولعلّ ما يرد على لسان مريم يلخص تلك المسارات والمصائر. تقول مريم: «أنا مريم، آخر حبة في عنقود عائلتي، عنقود العنب الذي نزح حصرماً إلى بيروت لتستوي حباته وتهرم فيها، ولتصير كل حبة فيه بذرة لعنقود آخر» (ص 111). والدلالات التي يحملها هذا القول تشكّل الحكاية الأصلية في الرواية وما يتنوع عليها من حكايات ثانوية. وعناصر هذه الحكاية: أسرة جنوبية نازحة إلى بيروت بفعل الحرب أو الفقر، ومكان روائي يمتد من الجنوب إلى بيروت، وزمان روائي يمتد بين الحصرم واليباس، وهو زمان رمزي مفتوح على تفتح الأحلام وانكسارها. وإذا كانت الحرب الخارجية سبباً في النزوح فإن الحرب الداخلية شكلت فضاءً لتبلور الأحلام وانكسارها في مرحلة لاحقة، هي المرحلة التي تبدأ منها الرواية نصيّاً وتنتهي عندها حدثياً.

هكذا تقول الرواية حكاية عنقود جنوبي في رحلته بين الحصرم واليباس من خلال حكاية كل حبة فيه. ولأن العنقود ينبت في بيئة زراعية، ريفية وشعبية، فإن مفردات هذه البيئة ولوازمها تحضر في هذه الرحلة، ويطالعنا الكثير من المعتقدات العشبية، ويبرز تأثير الغيبيات في حياة النازحين من الجنوب، الوافدين إلى المدينة حاملين معهم العفش والطفش والتقاليد. وهي معتقدات وغيبيات

وعادات الفئات الشعبية في معظم المناطق. فمن الإيمان بصيبة العين وسكب الرصاص، إلى تأثير الجن في حياة الناس، إلى تصديق «الشيخ» في كل ما يقول، إلى خياطة الأكفان قبل الموت، إلى تفسير الأحلام، تحتفي الرواية بالمطمور الشعبي والمعلن مما يعزّز النزعة الواقعية فيها. ولعلّ الخطوة الأولى في مسار العنقود/ الأسرة من الحصرم إلى اليباس هي قطفه عن أمه/ الجنوب، ذلك أن الانقطاع عن الجذور من شأنه أن يؤدي إلى التشتت والضياع والانكسار.

وإذا جاز لنا توسيع عنقود أسرة مريم ليشمل الصديقات والأصدقاء، فإن هؤلاء خضعوا بدورهم للتحوّل نفسه وآلوا إلى المصائر ذاتها، فهم أبطال حكاية واحدة على تعدّد حكاياتهم.

مريم راوية الحكاية التي يعادل الحكي لديها فعل الكتابة والحياة وتحلم وتقيم العلاقات وترفض أو تتمرد وتثور، تنتهي إلى القبول بزواج سبق أن رفضته، وإلى السفر لتحقيق هذا الزواج، وتؤثر الوحدة، وتغدو اليقظة عندها نوعاً من الخدمة الإجبارية «لو بقيت نائمة لكنت ارتحت من النهار الذي لم يعد يعني لي سوى الخدمة الإجبارية لحياة كل شيء فيها غير الحياة» تقول مريم (ص 280).

وابتسام التي حلمت ذات يوم بتغيير العالم تصاغر حلمها حتى القبول بزواج غير متكافئ فرض عليها الانزواء وقطع كل صلة لها بالعالم الخارجي، كان الزواج حلمها الأخير فغدا مقبرتها، «حاولت أن تغير العالم فتغيرت هي» (ص 103).

وياسمين تعود إلى بيئتها المحافظة بعدما حلمت بتغييرها، فتتحجّب.

وعلوية الشخصية الروائية، جامعة الحكايات وكاتبتها، تؤول إلى التماهي مع حالة الإجهاض العامة في الرواية. تقول علوية: «كلنا أجهضنا جنيناً أو حلماً أو ذكريات، المدينة أجهضت المدينة، والشوارع أجهضت الشوارع، والأبنية أجهضت الجدران، القرى أجهضت القرى، والبشر أجهضوا حياتهم... كلنا أجهضنا، حتى أنا، أجهضت على الأقل يدي لكي لا أكتب» (ص 309).

إلا أن الإجهاض في الرواية ليس وقفاً على علوية الراوية وصديقاتها/ مراياها من نساء الرواية، بل ينسحب على الرجال والأسر لتصبح الرواية رواية الإجهاض بامتياز، حيث الأحلام المنكسرة والانكفاء إلى الذات والوحدة والحجاب والزواج المقبرة والرحيل والجنون والتفكك.

فكريم ينكفئ إلى طائفته وعائلته، ويتخلى عن حب ابتسام المغايرة طائفياً ليلبي نداء «الشرش» الذي تحرك فيه ويتزوج من قريبة له.

والدكتور كامل الذي نذر نفسه لمعالجة الفقراء، يئس من الحرب ومنهم، يئس من الدنيا وتحول إلى الدين «خاب حلمه أن تكون الجنة على الأرض، فرآها وحلم بها في السماء».

وعائلة أم طلال تفككت في الحرب، وهرهرت حبات عنقودها لتغدو مجرّد أب متقاعد فقد سلطته وقدرته الجنسية، وابنة مريضة تعالج بأساليب بدائية غيبية، وابن مدمن يموت في المستشفى وحيداً.

هي الحرب الفضاء الروائي الأوسع في الرواية، يفكك الأشخاص والأسر، ويجهض الأحلام ويكسرها. وهذا الفضاء

رسمته علوية صبح في مهارة وراحت تلعب داخله في حرية، فتدفق السرد من قلمها وجرى في كل حدب وصوب، وفاض الحكي عن مجرى لم تتعمد الكاتبة ترسيمه. وإذا بالقفز من زمن إلى آخر، والحركة من مكان إلى آخر، والانتقال في سهولة ويسر من حكاية إلى أخرى، هي بعض حركات النسيج الروائي.

وعلوية بلعبها الروائي الحر أضاءت بيئة شعبية ريفية آخذة في التحول والغياب، كأنها أرادت أن تمسك بتلابيب الزمن القروي الجنوبي الهارب وتثبته بالسرد الروائي، فحشدت هذا الكم من التقاليد والمعتقدات والطقوس الشعبية في لغة روائية تخلو من الإنشائية في السرد وتسمي الأشياء بأسمائها، وبمحكية جنوبية في الحوار لا تخلو من الشتائم والعبارات النافرة، فتمنح الرواية واقعية صارخة تجنح نحو السحرية في بعض مشاهدها.

غير أن هذا الاحتفاء بالجنس في السرد والحوار، وإن انطوى على جرأة لدى الكاتبة في مقاربتها موضوعاً هو أحد المحرمات في مجتمع محافظ، فإنه يبدو مفتعلاً في أحيان كثيرة، كأنها تريد أن تفتعل جرأة لم تكن في حاجة إليها، وهو في أي حال، لم يقدم ولم يؤخر كثيراً في بنية الرواية الفنية، وقليله كان يكفي لتأكيد واقعية السرد وصدقه الفني. ولا نسوق هذه الملاحظة من منطلق أخلاقي، فلا علاقة لذلك بشعرية الرواية أو روائيتها.

«مريم الحكايا» أو حكايا المريمات تتمخض عن شهرزاد روائية نجحت في أن تروّض شهريار القارئ وإضاءة لياليه، حتى إذا ما سكتت عن الكلام المباح وطلع صبح علوية كان لنا مولود روائي جديد.

"سنين مبعثرة" (دار رياض الريس، 2008) هي الرواية الثالثة بعد "أيام في الجنة" و"صابرة وأصيلة" للكاتبة العمانية غالية ف. ت. آل سعيد. وهي رواية مرتبطة بصاحبتها وتعكس خبراتها وحقول اهتمامها المعرفية وعلاقاتها، تلك النابعة من دراستها في لندن وإقامتها فيها ومشاركتها في المؤتمرات ذات الصلة بالشؤون الشرقية والأفريقية. والرواية، في نهاية المطاف، انعكاس لخبرات صاحبها وثقافته. من هنا، تحفل "سنين مبعثرة" بكمٍّ من الشخصيات المتعددة الجنسية وترصد شبكة من العلاقات العابرة غالباً في مدينة كوزموبوليتية تقوم على المصالح الآنية، وتضرب بالمبادئ عرض الحائط.

وعلى هامش هذه الرؤية، تنفتح الرواية على مسائل دولية، قديمة وحديثة، كالاستعمار، والعلاقة بين الشمال والجنوب، ونظريات البنك الدولي... وهكذا، تطلّ من الفردي على الدولي أو تسقط العلاقات الدولية على تصرّفات الأفراد. وفي الحالين، ثمّة فضاء روائي متعدّد، متشعّب، متنوّع. وفي الوقت نفسه، ثمّة بنة روائية بسيطة تحتضن هذا التنوّع.

تشكّل لندن المدينة الكوزموبوليتية المكان الروائي الذي تدور فيه الأحداث. ولذلك، تنخرط في هذه الأحداث مجموعة من الشخصيات المتعددة الجنسية والأصول، وتدخل في شبكة من

العلاقات المصلحية العابرة التي تفرضها طبيعة الحياة في المدينة، تلك التي تجمع بين الفردانية القصوى والتفاعل العملي الأقصى في آن. وعليه، يتفاعل البريطاني والعربي والأفريقي والفنزويلي في علاقات عابرة مؤقتة لا تلبث أن تنقطع ليعود كل منهم إلى فردانيته. هي المعركة ضد الوحدة الموحشة تخوضها كل من شخصيات الرواية، فيتوخّى بعضها سلاح الإدمان على الكحول ليتردّى في مزيد من الوحدة، ويتوسّل بعضها سلاح الآخر رجلاً أو امرأة ليحارب الوحدة إلى حين أو ليتأكّد أنه لا يزال حياً.

من بين شخصيات الرواية الكثيرة، ثمّة شخصيتان اثنتان محوريتان تنخرطان معاً في علاقةٍ تنمو وتتطوّر حتى الانقطاع، وتدخل كل منهما في علاقات خاصة مؤقتة، كأن العلاقة بالآخر إشعار بوجود الشخصية على قيد الحياة. والشخصيات الأخرى الثانوية في الرواية موجودة بمقدار علاقاتها بإحدى الشخصيتين المحوريتين حتى إذا انقطعت العلاقة تموت الشخصية روائياً. وهاتان الشخصيتان هما ناجي لورنس المحرّر الاقتصادي ودافني سكرتيره. ويأتي كل منهما إلى العلاقة من مكان مختلف وتتطور العلاقة بينهما حتى تنقطع، لأن الاختلاف يتعدّى المكان إلى الفارق العمري والميول والتطلّعات والمصير، فتموت دافني، ويسقط ناجي فريسة الوحدة، بعد سلسلة من العلاقات العابرة الفاشلة، التي كان إدمانه الكحول السبب الأول في فشلها.

تبدأ الرواية نصّياً من النهايةِ الوقائعية، ثم تروح تستعيد الأحداث والوقائع والذكريات التي أدت إلى هذه البداية/ النهاية. فناجي لورنس المحرّر الاقتصادي المرموق، المفصول من عمله

لإدمانه الكحول، الشخصية الرئيسة صاحبة الخيط السردي الأطول في الرواية، يقيم وحيداً في إحدى حارات لندن، و"يتمرّغ في وحدة موحشة وحالة ضبابية لا هي بالصحو ولا هي بالنوم"، وقد دفع ثمن ما يعتبره الحب والحقيقة ومعرفة طبائع الأشياء... من هذه النقطة التي تعكس واقعاً سكونياً يائساً يبدأ النص، وينتهي عند نقطة متقدمة حين يبادر هذا المستوحد إلى الرد على إعلان فتاة تطلب علاقة مع رجل، ما يعكس واقعاً متحرّكاً يشي بأن إرادة الحياة والرغبة في الاستمرار هما أقوى من مهاوي الوحدة واليأس والموت البطيء.

بين هاتين النقطتين اللتين تفصل بينهما مسافة قصيرة جداً من الناحية الوقائعية يمتدّ شريط من الأحداث والوقائع ترصد فيه الروائية/ الراوية تاريخ هذه الشخصية منذ الطفولة حتى الكهولة. وهذا الشريط لا يخضع بالضرورة لاعتبارات التسلسل الزمني، بل ثمّة قفزات من مرحلة إلى أخرى، وتداعيات الراوي تفرضها فكرة أو ذكرى أو واقعة. وهي كافية لإضاءة الشخصية ونموّها الداخلي والخارجي ونجاحاتها وإخفاقاتها. وإذاً نحن إزاء مسار هرمي يتبعه ناجي من طفولة بالتبني بعد موت والديه الشرقيين في حادث سير، إلى شغف بالاطلاع ودراسة جامعية غنيّة بالبحث والتفوّق والغوص في أعماق المسائل وطلب الحقيقة، داخل الجامعة وخارجها، إلى حياة عملية ناجحة في الصحافة الاقتصادية، إلى تردٍّ في مهاوي الإدمان وانتهائه وحيداً يجترع كؤوس الوحدة والمرارة والخيبة. فعلى رغم النجاح العملي الذي عرفته هذه الشخصية، كان ثمّة فراغ عاطفي فرضته طبيعة الحياة والنظام الاجتماعي في مدينة لا

تعبأ بالفرد ومشاعره. ولعلّ هذا ما حدا بناجي إلى ملء الفراغ بالكحول من جهة، والعلاقات النسائية العابرة من جهة ثانية، ما جعله يدور في حلقة مفرغة ويخسر عمله وموقعه الاجتماعي. هي عبثيّة القدر رسمت حياته بين طفل منقطع عن جذوره لا يعرف أصله، وكهل منقطع عن محيطه مرميّ في غرفة موحشة في مدينة بلا قلب. ومع هذا، يقرّر الاستمرار.

بالتعاكس مع هذا الخيط السردي الأطول في الرواية أو بالتوازي أو بالتقاطع معه، ثمّة خيط سردي آخر يليه طولاً هو خيط دافني سكرتيرة ناجي، فهذه المتحدّرة من أسرة أرستقراطية، وتمتلك مهارات البنت الأرستقراطية، وتتمرّد على القيود الاجتماعية، وتتفانى في العمل، وتحبّ النظام ولها سطوة كبيرة على المحرّرين الذين عملت معهم، كانت تجمع بين شخصية قوية حازمة في ظاهر الأمر وبين هشاشة داخلية إلى حد الإيمان بأن ما تقوم به من تفانٍ في خدمة الرجال هو تنفيذ لوصية جدها واستمرار لدورها في حياتها الماضية جارية في خدمة الأباطرة الروس. ولذلك، تنتقل من رجل إلى آخر، فكلّما مات مدير عملها انتقلت إلى مدير آخر، وعملت على إيقاعه في حبائلها. وناجي أحد هؤلاء وقد ترجّحت علاقتهما بين الرغبة والممانعة إلى أن نجح في الاختفاء وتركها لمصيرها.

وإذا كان ناجي واجه الوحدة بالكحول والمرأة، فإن دافني واجهتها بالرجل، ذلك أن الخوف من الوحدة كان يرعبهما. ومن هنا، تعدّدت علاقاته النسائية، وتعدّدت علاقاتها الرجالية إلى أن ماتت هي وتردّى هو في غرفة موحشة. فالعلاقات في المدينة هي ضرورة أكثر منها اختياراً، ومواجهة الوحدة والزمن والنظام

الاجتماعي تقتضي علاقة مع آخر.

على هامش هاتين الشخصيتين، وبالعلاقة مع إحداهما ثمّة عدد من الشخصيات الثانوية تتشابه في مصائرها ومساراتها. فمن جهة، ثمّة المشير المخلوع وهانري وهيربيرت وسيوم ممّن ارتبطوا بعلاقات مساكنة أو عشق أو زواج مع تلك المرأة وماتوا تباعاً باستثناء الأخير. ومن جهة ثانية، ثمّة كوليت وريتشل وغابريلا وشنيد وكارولاين ممّن ارتبطن بعلاقات غرامية/ جنسية مع ناجي ثم تركنه تباعاً بالهجرة أو بالموت لعدم وجود تكافؤ بين الطرفين. فالعلاقات في الرواية عابرة، مؤقتة، خاضعة لمقتضيات المصالح الآنيّة المشتركة أكثر مما هي خاضعة لاعتبارات الصداقة والحب والمبادئ. هي المدينة الكوزموبوليتية تفرض أنماط العلاقات، وتحدّد مساراتها والمصائر.

على أن ثمّة موضوعة يكثر ورودها في الرواية وتتّخذ تمظهرات شتى هي موضوعة الاستعمار وعلاقة الشمال بالجنوب، وتتراوح بين الاستعلاء والسيطرة والتوتّر والانتقام والهجر وعدم الرغبة في الاستمرار والثأر.. والافتقار إلى التكافؤ والتكامل. ولعلّ رصد هذه التمظهرات يحتاج إلى مقاربة مستقلّة مما تضيق به هذه العجالة.

فاطمة الشيدي وجدلية الموت والحياة

"حفلة الموت" للكاتبة العمانية فاطمة الشيدي (دار الآداب، 2009) هل هي رواية أم قصيدة حب؟ هذا السؤال يطرح نفسه عليك كلّما أوغلت في القراءة حتى إذا ما شارفت النهاية يكون الجواب أن "حفلة الموت" رواية وقصيدة في آن معاً، فمن جهة، ثمّة بنية روائية تتمظهر في أحداث تنمو، وشخصيات تتحرّك، وعلاقات تقوم بينها. ومن جهة ثانية، ثمّة لغة شعرية تجسّد علاقة الحب بين الراوية وحبيبها.

بالدخول إلى الرواية من عنوانها الضدّي، تضيف الكاتبة كلمة "حفلة" المنتمية إلى الحقل المعجمي للفرح والحياة إلى كلمة "الموت"، ولعلها أرادت بهذه الإضافة الشعرية أن تشير إلى علاقة التلازم بين الحياة والموت، فهما وجهان لعملة واحدة ووجود أحدهما شرط لوجود الآخر. فهل تتحقق هذه القراءة في المتن الروائي؟

تحكي فاطمة الشيدي في "حفلة الموت" علاقة حب معلّقة بين أمل راوية الرواية وحبيبها أحمد، وكلاهما رسام يتخذ الرسم سلاحاً يشهره في وجه واقع قاس، وأداة للتوازن وعدم السقوط، على أن ما جعل العلاقة معلّقة رواسب وموروثات وآليّات قمع ضغطت على أحد طرفيها حتى إذا ما تحرّر هذا الطرف منها بعد مخاض عسير وموت مؤقت تعود العلاقة لتنمو وتأخذ قسطها من

الحياة، فموت الجزء شرط لحياة الكل، والتحرّر من بعض الماضي جواز دخول إلى المستقبل.

هذه الرسالة تقولها الرواية من خلال جملة أحداث تتمحور حول أمل الرواية وأحمد الحبيب. وهي أحداث يختلط فيها الواقعي بالسحري، والذاكرة بالمخيلة، والحسي بالميثالوجي. وتتخذ العلاقة بين هذه الثنائيات شكل الصراع أحياناً داخل الشخصية الواحدة أو بين شخصيتين اثنتين حتى إذا ما انجلى هذا الصراع عن انتصار أحد طرفي الثنائية تكون الرواية شارفت نهايتها.

تمثّل أمل الحقل الذي يدور فيه الصراع وحوله، فهذه المرأة المولودة في مجتمع ذكوري شعبي تنوء بإرث ثقيل من آليات القمع يُبقي علاقتها بنفسها وبالآخر الحبيب معلّقة حتى تتمكّن بعد مخاض عسير وموت مؤقت و"جراحة" جذرية من التحرّر من هذا الإرث. لقد عرفت أمل في صباها تواطؤ الأب ومعلّم الدين عليها في تحالف بين السلطتين البطريركية والدينية. وهي ثمرة اغتصاب الأب أمها، فذاكرتها مثقلة بالممارسات الذكورية الموروثة، ونفسيتها مثخنة بالجراح المكتسبة المعيشة.

ينجم عن هذا الموروث والمكتسب/ المعيش تداعيات ونتائج تطبع شخصيتها وتشكّل عقدة تتحكّم بمواقفها وتصرفاتها، وأبرزها حقد كبير على الأب يتمظهر بإطلاق صفات: القاتل، السجان، الجبار، العنصري، الطبقي عليه، وبرفضها الاعتراف بأبوّته. وما تلبث أن تعمّم هذا الحقد ليشمل جنس الرجال. فهم، من وجهة نظرها، تجار الرقيق، والكلاب المسعورة، والحمير التي ورثت النهيق، والثيران... على أن أخطر ما في هذه التداعيات والنتائج

معاناتها من فصام معيّن، فتشعر بأن ثمّة شبحاً يسكنها ويحول بينها وبين ممارسة حقها في الحب والزواج.

لذلك، وحين يظهر أحمد في حياتها، وتنجذب إليه، يُشكّل الموروث والمعيش في علاقتها بالذكر حداً دون نمو العلاقة وتطوّرها وبلوغها خواتيمها المنشودة، فتحس بعجزها عن الارتباط به، وتراوح العلاقة مكانها زمناً.

وحين تقرر الانتفاض على الماضي والأب والأشباح والسحرة والشياطين، وتحقيق حلم أحمد بالزواج منها، تنهار، وتسقط بين يديه، وتدخل المستشفى. وفي هذه المرحلة، تدخل الأحداث نقطة حرجة يختلط فيها الواقعي بالغرائبي، وتتحقّق معجزة عودة أمل إلى الحياة بعد موت مؤقت، لكنها تعود معافاة هذه المرة وقد تحرّرت من الشبح الذي سكنها، والماضي الذي طاردها، ويكون الموت المؤقت سبيلاً إلى حفلة الحياة، ويكون أول قرار تتخذه البحث عن أحمد لتحقيق حلمهما المشترك. وهكذا، تقول الرواية إن التحرّر من الماضي بأشباحه وذكوره وشياطينه، وإن اتخذ شكل الموت المؤقت، هو شرط للدخول في المستقبل وبناء العلاقة السليمة.

ثمّة مستويان لغويان يمكن الكلام عليهما في "حفلة الموت"، مستوى مباشر يظهر في تعرية القمع الذكوري وآلياته ووصف العالم ما تحت الأرضي والأحداث الغرائبية، وينحدر هذا المستوى إلى محليّة واضحة في لغة الحوار، ومستوى شعري يبرز في رصد علاقة الحب ونموها وانعكاسها على داخل الراوية وخارجها، وهذا المستوى يستخدم اللغة التصويرية والتشابيه المبتكرة، وينزع نحو المبالغة، والعبارات القصيرة. ويستبطن لغة نزار قباني وغادة السمان

وأحلام مستغانمي في عملية تناص مموّهة تمارسها الكاتبة ببراعة تخفي أكثر مما تظهر من بصمات هؤلاء، وهي عملية مشروعة إبداعياً، فليست ثمّة لغة صافية.

على أية حال، تقدّم فاطمة الشيدي نصّاً روائياً مقنعاً، يشكّل مادة سائغة، سهلة الهضم، دانية الإمتاع. وقد عرفت كيف تجعل من "حفلة الموت" حفلة للحياة.

فضيلة الفاروق تفكك الممارسات الذكورية

"حيـن أردت الاحتفـاظ بأحدهمـا خسـرت الاثنيـن معاً"، بهذا الكلام تختصر لويزا، بطلة رواية "مزاج مراهقة" وراويتها، للكاتبة الجزائريـة فضيلـة الفـاروق أحـداث الروايـة (دار الفارابي، 2000). وتقول حكايتها الممتدة بين الإرادة والخسارة، فتأتي الكتابة تعويضاً عن الخسـارة واسـتمراراً للحياة، ويشـكل الروائي استمراراً للواقعي المعيش أو بديلاً منه.

فعلـى مـدى الروايـة تكتـب فضيلـة الفـاروق حكاية المرأة في مجتمـع ذكـوري، تلـك المحكومـة بالانتقـال من إحبـاط إلى آخر، والمتوقفة طموحاتها عند عتبة تاء التأنيث، يرسـم الرجل مصيرها، وتتحكم البنى المغلقة بمستقبلها، فتكون حياتها المسافة المقطوعة بين الإرادة والخسارة، غير أن بطلة الرواية لا تستسلم لهذا المصير، فتقرر أن تكتب الحياة - الحكاية لتمنح الحياة لمن تحب. وهكذا، تشـكّل الكتابـة للبطلة/ الراويـة، ولعلهـا كذلـك للروائية، فعل حياة وتعويضاً عن الخسـارة، فتباشـر بها الاتجاه المعاكس من الخسـارة إلى الإرادة.

علـى المسـتوى النصـي تبـدأ الروايـة مـن حيـث انتهـت على المستوى الوقائعي، فنحن بإزاء امرأة تعيش حالاً من الفقدان، هي نتيجـة لجملـة من الوقائـع والأحداث الروائية، المتعاقبة المتراكمة. وهـذه الحـال عينهـا نقـع عليهـا في النهاية النصيـة للرواية. وهكذا،

تتخذ الرواية مساراً دائرياً، تبدأ نصيّاً من حيث تنتهي، غير أن البداية الوقائعية متقدمة على ذلك.

وبغضّ النظر عن الشكل الذي تصطنعه فضيلة الفاروق لروايتها، فإنها تستعيد حكاية فتاة مراهقة، يشكّل نجاحها في البكالوريا عامل قلق لها ومادة بحث في مصيرها من قبل رجال الأسرة، ففي حين يمر رسوب أختيها بشكل طبيعي، يأتي نجاحها ليثير جملة اعتراضات وشروط تُملى عليها من الرجل، وكأن هذا المجتمع الذكوري لا يستطيع تحمّل نجاح امرأة، وهذا ما تعبّر عنه الراوية/ البطلة بقولها: «ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا، فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث». (ص 12). ولعلّه من نافل القول إن هذه العتبة يصنعها الرجال والمجتمع الذكوري. وهكذا، يعترض الرجل/ الأعمام في الرواية على التحاق لويزا بالجامعة، ويرفض الرجل/ الأب التحاقها بمدرسة الفنون أو الطيران، ويشترط تحجّبها سبيلاً لموافقته على التحاقها بالجامعة. والمفارق أن هذا الأب/ الرجل يبيح لنفسه ما يمنع على غيره، فهو منشغل عن أسرته، منصرف لمغامراته.

وحين تبحث لويزا في الرجل عما حرمته لدى الأب والأعمام من الحنان والدفء والأبوة والحب، متوهمة أنها عثرت على ذلك عند حبيب ابن عمها، يفاجئها هذا الأخير بالجانب الآخر من الرجل، فينصب لها مكيدة حتى إذا ما وقعت فيها ينهال عليها باللوم والتعنيف، كاشفاً عن ذكورية أشد على رغم صغر سنه، ما يُحدث في نفس البطلة جرحاً عميقاً.

وتستمرّ الممارسات الذكورية على لويزا لتشمل حقّها في

انتخاب الرابطة الجامعية، وتفرض عليها خياراً معيّناً بذريعة تحجّبها، ولا يتورّع أحدهم عن صفعها حين يكتشف عدم التزامها هذا الخيار، فتأتي الصفعة لتزيل القناع عن ذلك الغليان الداخلي المتأجّج فيها، ولتعلن الرفض الذي يعتمل داخلها لكلّ الإملاءات التي واجهتها، في البيت والمدرسة والشارع والجامعة.

ففي مواجهة الممارسات الذكورية عليها في كل مكان، تضيق لويزا بأنوثتها وترفضها، وتعبر عن ذلك بالقول: «سأكون مجنونة إذا تقبّلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني» (ص 50-51). فالأنوثة حين ترادف الضعف والانصياع والامتثال مرفوضة من قبلها.

في مواجهة هذه الضغوط، كان ثمّة نقاط مضيئة تهرع إليها البطلة، هرباً من واقع قاسٍ، أو طلباً لعالم أجمل، أو تفريغاً لكبت متراكم. ويطالعنا على هذا الصعيد الخال الذي يعكس الجانب الطيب من الرجولة بما تلقى عنده من حدب واحتضان وتفهّم، والصديقات/ الزميلات اللواتي يتقاسمن معها الضعف الأنثوي ويتجاذبن أطراف الأحاديث، وهناك التلفزيون لا سيما أفلام يوسف شعبان ومسلسلاته، وهنا يغدو المرئي متنفّساً للمعيش/ الروائي، وموضع تصريف للشحنات المتراكمة داخل البطلة بفعل الهيمنة الذكورية.

غير أن نقطة الضوء الأكثر استقطاباً للبطلة هي الكتاب، تلوذ به كلّما حاصرها الواقع وسُدّت دونها السبل، وهذه النقطة تشكّل بداية مسار جديد في أحداث الرواية، تحاول فيه البطلة أن تتحكّم بمصيرها وتصنع مستقبلها، غير أن تربّص الأقدار بها في نهاية الأمر ما يلبث أن يعيد اللعبة إلى بدايتها، فعكوف لويزا على القراءة يقودها

إلى الإعجاب بالكاتب يوسف عبد الجليل، وتروح تتحيّن الفرصة للتعرّف إليه والتقرّب منه، حتى إذا ما تم لها ذلك، وقيّض لها أن تعمل في الجريدة التي يصدرها هذا الأخير، تدخل في علاقة ملتبسة طرفها الآخر يوسف وابنه توفيق، وتتجاذبها مشاعر مزدوجة إزاءهما؛ هي تطارد الأب، والابن يطاردها. تبحث في الأب عما حرمت منه من أبوة، حب، حنان، دفء، أمن. وفي الوقت نفسه تتخذ من الابن رصيداً احتياطياً. لذلك يكتنف علاقتها به شيء من الضبابية وعدم الوضوح، وحين يبوح لها بحبه لا تصدّه ولا تشجّعه، حتى إذا ما اختارت وباحت هي للأب بحبها، تكون الأقدار لها بالمرصاد، وهي هنا نتاج المجتمع الذكوري وقيمه أيضاً، وتخسر الاثنين معاً، ذلك أن واقعتين اثنتين ترسمان النهاية غير المتوقّعة للأحداث، أولاهما تصنعها هي عبر مكالمة هاتفية تجريها مع يوسف إثر انتخابه نقيباً للصحافيين تهنئه وتبوح له بحبها ويسمعها الابن صدفة فيختار الانسحاب والسفر، والواقعة الثانية تصنعها الأقدار الذكورية عبر رصاصة تطلق على يوسف فتدخله في مصير مجهول. وهكذا، أسقط في يد البطلة، فتحزم حقائبها وتعود إلى مسقط رأسها بحثاً عن الدفء والطفولة والخال في عملية نكوص إلى الماضي ومفرداته. وهناك يعلّمها المكان وطقوس الفلاحين كيف تبدأ من جديد فتقرر كتابة حكايتها، وتباشر الاتجاه المعاكس من الخسارة إلى الإرادة بواسطة الكتابة.

هذه الحكاية ليست تدور في الفراغ، بل هي مرتبطة بالإطار الذي تدور فيه، وتتقاطع مع أحداث عامة شهدتها المرحلة. فالسرد والحوار فيها رغم تمحورهما حول الخاص المتعلق بشخصيات

الرواية إلا أنهما يتناولان العام في إطلالات معينة. وهكذا، نقف على جوانب من المشهد الجزائري في الحقبة الأخيرة، والتحولات التي طاولت الأماكن والناس، والصراع بين الأطراف المختلفة، والموت المتربّص بالصحافيين، والخوف الذي يعيشه الناس، ناهيك بقضايا أخرى تتصل بهذا المشهد بشكل أو بآخر.

هذا النسيج الروائي تمارسه فضيلة الفاروق بكفاية روائية ملحوظة، تتجلّى في طلاوة السرد وسلاسته، وهو سرد يترجّح بين الخارج بما يحدث في مكان وزمان محددين، والداخل بما يتناول من أشياء الذات ومشاعرها وأفكارها وأحلامها، ويضيء مواقف الشخصيات ومواقعها.

ويتم في هذا النسيج تطعيم المادة الروائية بأسماء حقيقية لأشخاص وأماكن ما يمنح النص الروائي واقعية معينة ويزيل الحدود بين المعيش والمكتوب، ويعزز هذه الناحية إكثار الكاتبة من الأمثال الشعبية واستخدام اللهجة المحكية في الحوار ما يجعل حضور البيئة المحلية حاداً في النص.

وتمتلك الفاروق قدرة على الانتقال بطواعية ويسر بين حادثة وأخرى على المستوى الزماني، عبر التذكر والاسترجاع، فتمارس التحرك بحرية بين الوقائع والذكريات. وهي تفعل الشيء نفسه على المستوى المكاني حين تلتقط مشهداً معيناً في سياق السرد قد يبدو ذا صلة واهية بالمادة المسرودة غير أنه سرعان ما يندمج في النسيج من دون نبوٍّ أو افتعال. وإذا كان السرد في الرواية يأتي طبيعياً ولا يطرح أية إشكالية فنية، فإن الحوار الذي يشغل مساحات واسعة فيها يطرح جملة من القضايا، أولاها تتعلق بلغة الحوار، وهي تجمع بين

الفصحى والمحكية في آن. والمحكية هنا هي المحلية الجزائرية التي تشكّل عائقاً يحول دون التواصل السهل بين الرواية والمتلقي غير الجزائري، ما دفع الكاتبة إلى ترجمة المحكية إلى الفصحى.

ولعلّ الكاتبة توخت من خلال هذه اللغة تعزيز عنصر الصدق الفني في الرواية، غير أنها بعملها هذا حالت دون التواصل مع بعض الحوار في الرواية. وإذا كنا نتفهم أن تتحدث الشخصيات الشعبية بالمحكية، فما هو مبرر تحدث الشخصيات المثقفة بمستويين من الحوار فصيح ومحكي، تضاف إليهما مفردات وعبارات فرنسية تتناثر بين هذين المستويين؟ وعلى رغم ذلك، استطاعت فضيلة الفاروق أن تقدم لنا نصاً روائياً متماسكاً يتناول قضايا ذاتية، وينطلق منها ليشهد على قضايا عامة ما تزال تشغل مجتمعاً عربياً معيناً، وتمكنت في «مزاج مراهقة» أن ترسم للمعيش في هذا المجتمع شبيهاً روائياً.

فضيلة الفاروق تعرّي الثقافة الذكورية

فـي العـام 2000، أصـدرت الكاتبـة الجزائريـة فضيلة الفاروق روايتهـا الأولـى "مـزاج مراهقـة"، فقالت "حكاية المرأة في مجتمع ذكوري... تلك المحكومة بالانتقال من إحباط إلى آخر، والمتوقفة طموحاتهـا عنـد عتبـة تـاء التأنيث، يرسـم الرجـل مصيرها وتتحكم البنى المغلقة بمستقبلها".

وفي العام 2003، أصدرت "تاء الخجل" (دار رياض الريس، 2003) روايتهـا الثانيـة، لتقـول الحكايـة نفسـها بأسـماء مختلفة، مع فارق أن وسـائل القمع في هذه الرواية تغيرت لتغدو أكثر قسـوة. وهكـذا، تشـكّل "تـاء الخجـل" امتداداً لـ "مزاج مراهقة" أو تنويعاً عليهـا، علـى الأقـل. "لا شـيء تغيـر سـوى تنوع في وسـائل القمع وانتهـاك كرامـة النسـاء" (ص 12)، كمـا تقـول خالدة راوية الرواية. فمن هي المرأة المقموعة هنا؟ وما هي الوسائل التي اعتمدت في قمعها وانتهاك كرامتها؟

فـي "تـاء الخجـل" تتخذ فضيلة الفاروق من الخطاب الموجه إلى حبيب سابق تقنية تغلّف بها أحداث روايتها، فتقوم على جدلية المتكلم/ المخاطب في القسم الأول الذي تحكي فيه حكاية خالدة راويتها وقناعها في الرواية، وتتكئ إلى جدلية المتكلم/ الغائب في القسم الثاني حين تحكى حكاية يمينة وزميلاتها المغتصبات.

وأيـاً تكـن التقنيـة التـي تقدم بها الفـاروق روايتها، فنحن بإزاء

حكايتين اثنتين كبيرتين تنتظمان الرواية، حكاية خالدة الراوية التي تتوارى الكاتبة خلفها وتشبه حكاية لويزا في "مزاج مراهقة"، وحكاية يمينة التي هي حكاية المئات ممن اغتصبن خلال الحرب الجزائرية. وإذا كانت الحكاية الأولى تشي بمفاصل من السيرة الذاتية للكاتبة، فإن الثانية تضيء العام من خلال الكلام على وسائل القمع التي مورست على المرأة الجزائرية خلال الحرب.

وهكذا، يشكّل الخاص تمهيداً للعام في الرواية، وفي الحالتين ثمّة قمع يقع على المرأة من قبل المجتمع الذكوري المستند إلى اعتبارات وقيم أسرية اجتماعية في الحالة الأولى، والمتكئ إلى تفسير خاطئ للدين في الحالة الثانية. خالدة بطلة الرواية الأولى وراويتها تولد في بيت محاط بالأسوار، فيؤثر المكان فيها وتحيط نفسها بالأسوار حتى لتمارس حياتها كعمل سري تغطيها بغطاء سميك، على حد قولها. وهكذا، فالطفولة المقموعة مكانياً واجتماعياً من الخارج تتحول إلى قامع داخلي مع الزمن. ولذلك، تصف نفسها أنها مشروع أنثى جرى إجهاضه، ولعلّ الإناث في ظل العقلية الذكورية مجرد مشاريع مجهضة. وعلى رغم هذه النشأة تحمل خالدة في أعماقها بذور تمرد ما، كثيراً ما طفا على السطح في مواقفها وتصرفاتها، فتكره الأنوثة المرادفة للضعف والرجولة المرادفة للقسوة، وتكره حبيبها لأن فيه شيئاً من أنوثة. وتعبر عن تمردها بممارسة هواية التنصت على النسوة، وبضيقها بطقوس الجمعة التي تجعل النساء قطيعاً من الدرجة الثانية ينتظرن عودة الرجال من المسجد وفراغهم من الأكل حتى يحين دورهن في الطعام، وتعجب بشخصية للاّ عيشة القوية، وتتمنى لو كانت صبياً...

غير أن هذه التعبيرات لم تحل دون رضوخها لمشيئة العائلة فتخجل في مواجهة الذكور بحبها نصر الدين، وتنقطع العلاقة بينهما. وهذه العائلة مجلى للعقلية الذكورية، فيحاول رجالها تقرير مصير خالدة بالنيابة عنها، فابن عمها ياسين يريدها لنفسه تحت طائلة فضح علاقتها بنصر الدين، والعم بو بكر يحرّض والدها على قطع دراستها الجامعية اتقاءً للعار، وسيدي إبراهيم يقترح تزويجها من محمود أو أحمد، والجميع يقررون تزويجها من أحمد قبل سفره. أليس هذا النوع من الممارسات الذكورية هو الذي مُورس على لويزا بطلة «مزاج مراهقة» وراويتها؟ وبكلام آخر، أليست خالدة هي لويزا، والاثنتان فضيلة الفاروق في شكل أو في آخر؟

إن ولادة خالدة في باريس، وكرهها الأنوثة وتمنيها أن تكون صبياً، وممارستها العمل الصحافي، وكتابتها القصة، وجنوحها نحو الرفض والتمرد... إلى ما هنالك من قواسم مشتركة بين الراوية والروائية تجعلنا نجيب عن هذه التساؤلات بالإيجاب. وعلى أية حال، في مقابل النماذج الذكورية الواردة أعلاه، ثمّة نماذج أخرى لذكورية متفهمة في الرواية، فالأب يحب العلم ويريد تعليم ابنته، وأحمد يرفض تنفيذ قرار العائلة بزواجه من خالدة قسراً لأنه يعلم بعلاقتها بنصر الدين، ويعد بترميم العلاقة المنكسرة بين الحبيبين.

وإذا كان ما وقع على خالدة يدخل في باب اغتصاب الإرادة مما يمارسه المجتمع الذكوري على نسائه في أي زمان ومكان، فإن اغتصاباً للجسد والإرادة والكرامة مارسته الجماعات المسلحة وقع على الكثيرات من النسوة، وشهدت خالدة الصحافية على بعض

مضاعفاتـه ممـا يقـود إلـى حكايـة يمينـة ورفيقاتها، الحكايـة الثانية والأساسية في الرواية.

تبـدأ الحكايـة مـع وصـول مجموعـة مـن الفتيـات حُـرِّرن من أيدي الإرهاب إلى المستشفى الجامعي، وطلب رئيس التحرير إلى خالـدة أن تكتـب موضوعـاً عنهـن، فتتعرف إلى يمينة التي اغتصبها المسلحون وحين وضعت قتلوا وليدها، ونجحت في التقرب منها والوقوف على مأساتها/ مأساة كل المغتصبات، حتى إذا ما وجدت يمينة في خالدة بديلاً من أهلها الذين تخلوا عنها، تقرِّر هذه الأخيرة تغليب حسها الإنساني على واجبها المهني وعدم الكتابة حرصاً على سمعتها وسمعة أهلها، وإيماناً منها بلا جدوى الكتابة في مثل هذه الحالة. «هناك قضايا لا تحلها صرخات الجرائد! هناك قضايا يحلها العدل، يحلها القانون، والضمائر الحية»، تقول خالدة (ص 55).

وتقترب الراوية/ الصحافية من تحديد وضعية يمينة ورفيقاتها، فترى أنهن على حافة الموت، معلقات بين جرح الاغتصاب واتهام السـلطة وتخلـي الأهـل عنهـن. ولذلـك، تموت رزيقـة منتحرة بعد رفـض مسـاعدتها علـى الإجهـاض، وتُجن راوية، وتبقى يمينة على حافة الموت. وإذ تحاول خالدة ربطها بالحياة من جديد، فتزورها كل يوم وتأتيها بالكتب والهدايا، يسبقها القدر إلى ربطها بالموت. وهنا، وفي مواجهة هذه التطورات، تقرر الراوية، التي خططت ذات يوم للهرب من الوطن القضبان، الرحيل عن الوطن المقبرة.

وهكـذا، فالممارسـات الذكوريـة التـي واجهتهـا خالـدة فـي حكايتها المعيشة بالتمرد والرفض، لم تستطع مواجهتها في الحكاية التي شهدت عليها لأنها كبرت وتخطت أي أحد، فتقرر الانسحاب،

ذلك أن الظروف القاسية قد تحوّل البطل الإيجابي إلى سلبي يؤثر الهروب حين يغدو الوسيلة الوحيدة للحياة.

هاتان الحكايتان يحملهما السرد والحوار، وتتحركان فوق مساحات مختلفة. أما السرد فيتحرّك بين الخارج والداخل والذاكرة، ويمزج بين الحياة والقصة أو بين المعيش والمكتوب، تنتقل الكاتبة من حيِّز إلى آخر بسهولة ويسر، وقد تستطرد أحياناً وتخرج عن السياق، فتفكير الراوية في إعارة مخطوطها ليمينة يجعلها تتحدث عن هذا المخطوط وما صادفته من بلاهة وجهل الناشرين، ثم يعود السرد ليتابع من حيث انقطع بفعل الاستطراد.

أما الحوار فيترجح بين الفصحى واللهجات المحكية العربية على تنوعها، وهو مطعّم بالفرنسية أحياناً. وهنا، تثير الكاتبة إشكالية إثارتها في روايتها السابقة. صحيح أن اللهجة المحكية واللغة الأجنبية قد تمنحان الحوار صدقيته وواقعيته، لكن ذلك من شأنه أن يعيق التواصل مع شرائح معينة من القراء في بلاد تتعدد لهجاتها المحلية وتختلف. على أن اللغة المعتمدة سرداً أو حواراً ليست إنشائية بل تتخفف من المحمولات البلاغية والإنشائية وتقوم بوظيفتها الروائية بحسب الطلب.

وثمة إشارتان اثنتان لا بد منهما مسكاً للختام:

- الأولى هي أن احتفاء الكاتبة بالمكان الروائي لا سيما قسنطينة، في شذرات وجدانية متفرقة في بطون الرواية وتظهر تعلقها بالمدينة، إنما يحيل إلى أحلام مستغانمي في روايتيها «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس». فهل هو الحنين بفعل ابتعاد الكاتبتين الجزائريتين عن تلك المدينة؟

- الثانية هي أن قصة الحب التي اصطنعتها الكاتبة إطاراً خارجياً للأحداث، وصاغتها على شكل خطاب إلى الحبيب المفترض، ومارست نوعاً من الالتفات الفني فتخاطبه كلّما سردت مجموعة من الأحداث، وهو التفات بدأ كثيراً في بدايات الرواية ثم تناقص شيئاً فشيئاً حتى اختفى في نهايتها، فيأتي الاختفاء النصي للحبيب مكرساً حضوره الهش في الرواية واختفاءه فعلياً من حياة البطلة. إن هذا الخطاب الذي يلبس لبوس الاعترافات أحياناً إنما يحيلنا إلى روائية أخرى، لا تخفي الكاتبة إعجابها بها وحبها كتبها، فتذكرها في الرواية، وهي غادة السمان، لا سيما في كتابها «أعلنت عليك الحب».

غير أنني أحسست في مقاربة موقع هذه القصة من النسيج الروائي أنها مجرد قشرة خارجية، وليست جزءاً أساسياً من ذلك النسيج ما لم تكن الكاتبة قد اصطنعتها توخياً لتقنية تغلّف بها سردها وتراها مختلفة. تعرّي فضيلة الفاروق ممارسات المجتمع الذكوري في انعكاساتها الأقسى، وتطلق صرخة احتجاج مدوية في وجه القمع بوسائله المتغيرة على الأيام. فهل من يسمع أم أنها صرخة أخرى في واد؟

تشكل "شهرزاد" في المأثور السردي العربي رمزاً للمرأة الشجاعة المبادرة التي تتطوع لإنقاذ بنات جنسها من ظلم الرجل وجموحه ومزاجيته المفرطة، فتروح تخترع الحكايات تروِّض بها "شهريار" فتبقى على قيد الحياة وتحقق ما انبرت لتحقيقه. وهكذا، تشكّل الحكاية المتخيلة وسيلة لتقويم انحراف الواقع القاسي، ولا بد للمخيلة من فتح كوة في جدار الواقع يتم بها اختراق الحصار، لتستعيد الحياة توازنها وتستمر.

ومنذ "ألف ليلة وليلة" تشغل المرأة وعلاقتها بالرجل والمحيط موضوعة أثيرة للكثير من الأعمال السردية العربية، الروائية والقصصية، لا سيما تلك الصادرة عن نساء. وإذا كانت هذه الموضوعة ثابتة، فإن المتغير فيها هو شهرزاد وشهريار وطبيعة العلاقة بينهما. فشهرزاد آخر القرن العشرين، هي بطبيعة الحال، غير شهرزاد القرن التاسع الميلادي - تاريخ تعرّف العرب إلى كتاب "ألف ليلة وليلة"، الفارسي الأصل.

وعليه، نتساءل: أية شهرزاد تقدمها لنا الكاتبة الروائية فوزية رشيد في روايتها "القلق السري" (دار الهلال، القاهرة 2000) وأي عالم روائي تأخذنا إليه الكاتبة؟ وهل هو شبيه بالعالم الواقعي المعيش أم مفارق له؟

تقول شهرزاد بطلة الرواية لجدها الشيخ مبروك: "أنا لا

أرغب في أن أروّض الجلادين... بل أرغب في أن أبني عالمي كما أشاء..." (ص 77)، فيأتي هذا القول مفتاحاً لفهم المفارقة بين الشهرزادين، فتلك قامت بترويض الرجل/ الجلاد، بواسطة الحكاية، وتحايلت عليه لتعيش. أما هذه فترغب في بناء عالمها الخاص بمعزل عن قوانين الرجل ونواميسه، فهل تفلح في ذلك؟

تقول الرواية "إن شهرزاد اسم لطفلة أطلقه عليها جدٌّ مولعٌ بالحكايات والأساطير، تشب في أسرة تداري المرأة كالخبيئة... كصندوق الأسرار "متذرعة بالتقاليد والنواميس، وبسبب من هذه المداراة لا يتقدم أحد لخطبة شهرزاد، ومن أين له أن يفعل وهو لا يراها؟ والمفارق هنا أن الرجل/ الأب الذي يجعل من نفسه حارساً على النواميس، يبيح لنفسه تجاوزها في كل حين، فينغمس في المغامرات والملذات حتى لتصفه زوجته أنه "بئر خمر فاسد وزير نساء".

في مثل هذه الأسرة تنشأ بطلة الرواية، وتتفتح على حكايات الجد مبروك التي تعزز فيها الرفض والتمرد والتأمل، تحاصره بأسئلتها التي تعكس وعياً مبكراً وقلقاً سرياً وتوقاً إلى التحقق، تدمن الكتب والكلمات، وتتحدث بلغة غريبة لا يفهمها الرجل/ الأب وينسبها إلى الخرافات. وبالمقارنة بين "ألف ليلة وليلة" و"القلق السري" نرى أن ثمّة تبادلاً في الأدوار والأهداف لدى كل من المرأة والرجل. ففي حين تقوم شهرزاد بفعل الحكي في "الليالي" وتسعى إلى إنقاذ بنات جنسها وشفاء شهريار مما يعانيه، يقوم الشيخ مبروك الشخصية الواقعية/ الأسطورية الملغزة بفعل الحكي في "القلق السري"، ويقصّ على حفيدته شهرزاد الحكايات

التي تشحذ ميولها نحو التحرّر والتمرد على النواميس، والحكي في هذين الأثرين الأدبيين والذي هو نتاج المخيلة إنما يعمل على إعادة التوازن المفقود إلى الواقع المعيش بواسطة الخيال، وهنا، تصبح الحكاية معادلاً للحياة.

وفي مواجهة الحصار الذي تضربه العادات والنواميس على بطلة الرواية والراوية الأساسية فيها يكون ثمّة اختراق لهذا الحصار وهروب مادي وخيالي إلى عوالم أكثر تحرّراً يمتزج فيها الواقع بالمتخيل والحقيقي بالغرائبي، ما يجعل الرواية تترجح بين الواقعية والواقعية السحرية حيث يرتفع الحد الفاصل بين الحقيقة والأسطورة أو بين الواقع والخيال...

وهكذا، نطل على عالم بدائي، بكر، طبيعي، يعيش فيه الناس بحرية، ويمارسون حياتهم بما ينسجم مع الطبيعة الحرة، بعيداً عن نواميس الرجل وقيوده. ولعلّ الرواية تأخذنا إلى هذا العالم عبر المخيلة أو أحلام اليقظة هرباً من الواقع الذي نشأت فيه حيث عالم المرأة المتناهي في الصغر والمسوّر بأوامر الرجل ونواهيه.

ونطل على عالم اللذة الحسية، فتعرض جانباً من حياة الباخوسيين الجدد العصرية، ولعله عالم غربي تعرفت إليه الكاتبة/ الراوية في جولة سياحية، حيث يغرق الناس في الجسدية، ويحاولون عبر نمط حياة معين، بعض مفرداته الرقص والعناق والموسيقى والأصوات والضحك والهياج والعنف والصخب، الوصول إلى سلام داخلي معين، لكنهم غالباً ما يفشلون كما نرى من خلال كاترينا الذي تمارس أقصى الحرية الجسدية كي تبلغ سلاماً داخلياً ما، رضى ما، لكن انغماسها في اللذة على أنواعها لا يقودها سوى

نحو مزيد من الألم.

وفي الموقف من هذين العالمين اللذين تشهد عليهما شهرزاد عياناً أو خيالاً أو حلماً، نراها تكتفي بالتفرج على العالم البدائي الأول ولا تجرؤ على المشاركة، وتعجز عن التعرف إلى العالم الثاني الباخوسي ومحاورته وتيمِّم شطر الضفة الأخرى، وكأن القيود التي هربت منها هروباً مادياً بجسدها لا تزال تقيم في داخلها وتمنعها من الانزلاق نحو أي من هذين العالمين.

هذا الاغتراب الدائم الذي تعيشه شهرزاد في مختلف العوالم التي جابتها لا يخفِّف منه سوى ظهورات متقطعة للجد مادية أو متخيلة، فهو بحكاياته وأحاديثه ونصائحه يجعل شهرزاد أكثر قدرة على التمرد والمقاومة والتحمل، ويقدم نموذجاً مغايراً للرجل فيغدو شأنه شأن حفيدته النموذج المختلف للمرأة.

وإذ تعود شهرزاد إلى المكان الذي هربت منه قبل سنوات، تتعثر وتسقط في غيبوبة، فيقبض عليها إخوتها وارثو النواميس عن أبيها، ويُحرق جسدها غير أن طيفها يفر ويحمله جدها الشيخ مبروك نحو الجبال. وتنتهي الرواية برسالة مفادها أن النواميس قد تقبض على الجسد لكنها لا تستطيع أن تقيد الروح الحرة.

وإذا كانت شهرزاد في الرواية تمثل الأنوثة المغايرة، القلقة، المتسائلة، الرافضة، المتمردة على النواميس، فإن الذكورة المغايرة يمثلها الجد الشيخ مبروك، فهو شخصية غريبة، أسطورية، متفهمة، محرِّضة، يتخذ من الحكايات والأساطير وسائل لبث الوعي وتوسيع محدودية العالم وكسر رتابة الزمن. ولذلك، تحبه القرية وتهابه في آن وتنسب إليه أفعالاً غريبة، ولا يصدق الناس اختفاءه الغامض،

وينتظـرون إطلالاتـه، وهـو ينطـوي علـى آخـر بـل آخرين من جراء اختباراته الغنية وأسفاره. ولعلّ إضفاء هذه الصفات الأسطورية على هذه الشخصية إلماح غير مباشر إلى أن هذا النوع من الرجال أقرب إلى الأسطورة منه إلى الحقيقة. وبالتالي هو نوع نادر الوجود. وفي مقابل هاتين الشـخصيتين النموذجيتين لأنوثة وذكورة مغايرة، نقع في الرواية على الشـيخ مسـعود/ الأب الذي يجسِّـد النواميس قولاً لا فعلاً، وعلى عائشة الأم/ المرأة المغلوبة على أمرها التي تتعايش مع النواميس، وحين ترفضها تكتفي بطلاقها من زوجها، وغيرهما من الشخصيات المختلفة في قبولها أو رفضها.

هذه الحكاية تسوقها فوزية رشيد في ثلاثمئة وتسع صفحات، فهل كانت بحاجة إلى هذا الكم لتقول حكايتها؟ إن تناثر الحكاية الرئيسـية فـي الروايـة والحكايـات الفرعيـة التي تحف بها على هذه المسـاحة الواسـعة من الورق يرتّب على القارئ صعوبة معينة في تجميعها وتشكيل المشهد الروائي بعناصره كافة، ويحتاج إلى نفس طويـل قـد لا يتوافـر لقـارئ اليـوم، ذلـك أن الرواية تتألف من عدد كبيـر مـن الفصـول التـي يعقـب بعضها بعضاً مـن دون ارتباط وثيق بيـن فصـل وآخـر، ومـن دون تسلسـل زمنـي أو حَدَثي، حتى لتبدو بعض الفصول أقرب إلى قصص قصيرة مستقلة بعضها عن البعض الآخـر، ويبـدو الربـاط بيـن فصـل وآخـر واهياً بـل منقطعاً، ما يتيح إمـكان حـذف بعـض الفصـول من دون الإخلال بالبنية الروائية غير المتماسكة، وما يلقي على القارئ عبء تلمُّس خيوط الحكاية على مدى الفصول المتعاقبة شكلاً، ويقيم حاجزاً بين الرواية والمتلقي. يضاف إلى ذلك حاجز آخر تشـكّله اللغة الشـعرية، الإنشـائية التي

قد لا تتلاءم مع الفن الروائي. وعلى رغم جمال هذه اللغة، فإن طغيانها على لغة الرواية يخلق صعوبة في التعامل معها، ويجعل الأحداث في مرتبة متأخرة بدلاً من أن يكون لها حق الصدارة. ولعله من المفيد أن تكون اللغة الشعرية في الرواية كالتوابل في الطعام بمقدار معين لا يزيد ولا ينقص لأن الزيادة تفسد الطعام والنقصان يجعله غير لذيذ، والطاهي الماهر وحده يعرف المقادير وكيف يمزج بينها حيث يأتي الطعام لذيذاً.

وتعتمد فوزية رشيد في روايتها تقنية تعدُّد الرواة وتعدُّد صيغ التعبير، وكثيراً ما تشكّل الشخصية الواحدة راوياً مستقلاً يستخدم ضمير المتكلم، ويتجه في سرده نحو الداخل أو الخارج، وفي الحال الأولى يغدو السرد نوعاً من سبر الذات والغوص في دخائلها، وفي الحال الثانية يتناول السرد أحداثاً ووقائع خارجية، وقد يستخدم الراوي الواحد ضمير المخاطب أو الغائب ما يجعل صيغ السرد متنوعة. ونقع في الرواية على تقنيات أخرى كالتذكر وحلم اليقظة والمزج بين الواقعي والأسطوري الغرائبي والمفارقات الكثيرة على مستوى الشخصية الواحدة والشخصيات المتعددة والأحداث والمجتمعات...

وبعد، "القلق السري" أثر روائي ينطوي على جهد كبير على مستوى اللغة والخطاب والتقنيات، ولعله أكبر مما تقتضي الحكاية، ما يستدعي في المقابل جهداً في القراءة.

فوزية سلامة والتمرد على الآباء

بين سفر سوزان مصطفى عبد المجيد طفلة على جناح حكاية الأب، وسفرها شابة على متن طائرة إلى بريطانيا، تمتد رواية "الفراش الأبيض" للروائية المصرية فوزية سلامة (الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، 2008). والسفر في الحالين يرمز إلى تحرّر من واقع ما. غير أنه في الحال الأولى يتم بمساعدة الأب الذي يطلق بحكاياته لخيال ابنته العنان. وفي الحال الثانية يتم للخلاص من واقع ساهم الأب نفسه في إرسائه. وهو واقع ما كان يمارس على الأنثى من ضغوط في خمسينيات القرن الماضي ومصادرة حقها في الاختيار في مصر وسواها، حيث يكون عليها الخضوع لواقع تشكّل العقلية والممارسات الذكورية أبرز مكوناته أو التمرد على هذا الواقع ودفع الثمن المناسب.

تشكّل سوزان عبد المجيد، بطلة الرواية وراويتها الوحيدة، النموذج الأنثوي الذي تقع عليه آليات القمع متعددة المصادر والأنواع. وهي آليّات تُمارَس عليها منذ الطفولة حتى الشباب، وكثيراً ما تخضع لها لاعتبارات مختلفة حتى إذا ما قررت المواجهة بعد عشرين عاماً من الخضوع والتردد وعدم اتخاذ القرار تكون قد دفعت ثمناً كبيراً من عمرها، وهو ثمن دفعته وتدفعه ملايين الإناث في هذا العالم العربي المحكوم بالعقلية الذكورية يمارسها الرجال والنساء على حد سواء.

بصيغة المتكلم تسرد الراوية حكايتها ما يقرّب الرواية من السيرة الروائية أو المذكرات الشخصية. تنطلق من الطفولة وتمضي قدماً حتى نهاية الشباب في تسلسل مدروس وزمن خطي أفقي أكثر منه تصاعدياً، فتذكر وتتذكّر مشاهد ومحطات من حياتها مراعية التسلسل الزمني من دون أن ينفي ذلك وجود فجوات زمنية قصيرة بين مشهد وآخر. أي أن فوزية سلامة باعتمادها وحدة الراوي وتسلسل الأحداث وخطّية الزمن إنما تعتمد خطاباً روائياً تقليدياً يناسب الحكاية التقليدية من دون أن تكون التقليدية حكم قيمة يغضّ من الرواية.

في الحكاية تُظهر بطلة الرواية وعياً مبكراً بموقع الأنثى في مجتمع ذكوري، فيجري تطهيرها وانتهاك خصوصيتها رغماً عنها، وتلبِّي طلبات الأخ، وترضخ لرغبات الأخت الكبيرة في مصادرة أشيائها الصغيرة، وتحس بالتمييز الجنسي «فالبنت تلعب في البيت ولا تلعب مع الصبيان» (ص 30). وتتعرّض للتحرّش الجنسي من الأخ الأكبر والأستاذ الخصوصي، وتعيش الخوف من كل شيء، وتعجز عن تحقيق رغبة أبيها في التفوق الدراسي. وهذا كله يؤدي بها إلى كراهية الذات واتخاذ موقف سلبي من الرجال. والمفارق أن ممارسة العقلية الذكورية لم تقتصر على المحيطين بها من الرجال بل مارستها الأم والأخت الكبيرة الطبيبة فيما كان الأب حاضناً وداعماً ومتفهماً. وإذا كان أقدم على خيارات معينة، فإنما فعل ذلك بدافع الحرص على ابنته. فالذكورية ليست حكراً على الذكور وقد تصدر عن إناثٍ تطبّعن بعقلية المجتمع الذكوري وآلياته.

في مواجهة هذا الواقع، كانت تلوح للراوية كوى أملٍ تمثّلت

في علاقات بريئة بمجدي جارها في الطابق العلوي، ومن ثم بأحمد زميلها الجامعي الذي تقدم لخطبتها في ظروف غير مؤاتية فخذلته بامتثالها لإرادة الأب في رفضه. وشكّلت الكتب والجامعة منفذي خلاص من حصار الواقع والذكريات المؤلمة.

غيـر أن تـردّد البطلـة، وعدم أخذها مصيرها بيدها، ورضوخها لإمـلاءات الأهـل جعلتهـا تتردّى في مهاوي التعاسـة والاسـتلاب، وتنصـاع للـزواج مـن سـمير الذي يجسّـد برتبته العسـكرية وطريقة ارتباطه بها نموذجاً للاستقواء الذكوري الذي يضرب برغبات الأنثى ورأيهـا عـرض الحائـط مـا أدّى إلـى عـدم تجاوبها معـه، في آليات دفاع سلبي مارستها بتحريض من ذاكرة مشحونة برواسب الماضي، وواقـع يحاصرهـا بالإجبـارات والإملاءات. وإذ يقوم الزوج/ الذكر بصفعهـا لـدى عثـوره علـى دفتر مذكراتها، وبعد ممانعتها الانخراط معه في علاقة زوجية سليمة، تشكّل الصفعة فاتحة لحظات مواجهة مـع الذكـور، تبدأهـا بالـزوج المفروض/ المرفـوض، وتمرّ بـالأب المتفهّم، وتكملها بالحبيب السـابق. وتتمخّض تلك اللحظات عن اسـتعادة قرارهـا وحريتهـا بعـد عشـرين عامـاً من المصـادرة، وعن أخذها مصيرها بيديها وسفرها لمتابعة الدراسة في بريطانيا. وتعلن اسـتعدادها دفع ثمن هذا الخيار، خيارها هي، بعد أن دفعت ثمن خيـارات الآخريـن. هـي العلاقـة الملتبسـة بين مـا يريده الأهل من أبنائهم وبناتهم وما يرغب هؤلاء في تحقيقه أو يقدرون على تحقيقه في مجتمع ذكوري.

هذه الحكاية التقليدية المتكررة في مجتمعاتنا العربية تصوغها فوزية سـلامة بخطاب سـردي تقليدي بدوره يراعي وحدة الراوي

وتسلسل الأحداث وخطّية الزمن. وتتنوع حركته بين رصد الأحداث والأشـياء الخارجية والتوغّل داخل الشـخصية لجس داخلها وقراءة أفكارها واعتمالاتها النفسـية. وتتفاوت سـرعة إيقاعه بين غرق في تفاصيل المكان والأحداث والأشـياء وبين القفز فوقها في قفزات طويلـة أو قصيـرة قـد توجـد ضمـن المشـهد الروائي الواحد أو بين مشهد وآخر.

علـى أن الكاتبـة كثيـراً مـا تطيـح باسـتقلالية المشـهد الروائي بواسـطة الترقيم، فتقطع أحداثاً مترابطة حقها أن تندرج في مشـهد واحد برقم جديد. وكأنها تمارس تقطيعاً مقصوداً لبعض المشاهد بينما حافظت على اسـتقلالية مشـاهد أخرى. وهي كثيراً ما تزاوج بين السرد والوصف في المشهد الواحد، فتصوّر الإطار الذي تدور فيه الأحداث، ويحصل الحدث في الفضاء المناسب.

هذا الخطاب تصوغه فوزية سـلامة بلغة سلسـة، مرنة، طليّة. تتعـدّد مسـتوياتها بيـن الفصيـح والمحكي ومـا بينهما، وتتجاور في الحيّز الواحد، وتسـتخدم الأمثال الشـعبية، والمسـتوى المحكي في الحـوار. وتأتـي هـذه اللغـة الشـعبية بالإضافـة إلى تسـمية الأماكن والشـوارع والأحيـاء بأسـمائها وتحديـد المرحلـة التاريخية لمجرى الأحـداث لتوهـم بواقعيـة الروايـة، وهـذا الإيهام هـو أحد مكوّنات الرواية التقليدية أيضاً.

وهكـذا، تتكامـل فـي «الفـراش الأبيـض» الحكايـة والخطاب واللغة في رسـم صورة الأنثى المسـتلبة في مجتمع شـعبي ذكوري تتعـارض فيـه إرادات الأهـل مع رغبات الأبناء والبنات، وتتصارع، وتسقط في هذا الصراع ضحايا كثيرة.

فوزية شويش السالم تبحث عن التاريخ في الجغرافيا

من سحر اليمن وفن العمارة فيها وبيوتها الحجرية الضاربة في أعماق التاريخ، تستوحي الروائية الكويتية فوزية شويش السالم عنوان روايتها "حجر على حجر" (دار الكنوز الأدبية، بيروت 2003) التي تنضح بعبق التاريخ وجمال الجغرافيا وهجرات الإنسان القسرية والطوعية بينهما، في محاولة للبحث عن الأمن أو الحقيقة، فيصل مرة ويخفق أخرى، ومع هذا يستمر في هجراته.

وإذا كانت اليمن أوحت للرواية باسمها ومنحتها الكثير من الأمكنة الروائية، فإن إسبانيا الأندلسية والهند والكويت وفّرت لها أيضاً الكثير من هذه الأمكنة، وجغرافيا السرد متباعدة كزمانه، فهو يتحرّك على مساحة واسعة ويتنقل بين أزمنة متباعدة ويقدم شخصيات مختلفة، وإذا الرواية مزيج من الأمكنة والأزمنة والحكايات المتعاقبة، يجمعها نص واحد، ويفرّق بينها المكان والزمان والإنسان.

حكايتان اثنتان أساسيتان تقولهما الرواية وتقرن بينهما، ونقع فيهما على أنماط متعددة من العلاقات، ومنها التباعد والتعاقب والتقاطع...

الحكاية الأولى تعود إلى مطلع القرن السادس عشر، والثانية إلى أواخر القرن العشرين. وعلى هذا التباعد في الزمن الروائي، فإن ثمّة تقاطعاً في الأمكنة الروائية. ذلك أن شخصيات الحكايتين

قد تجوس الأماكن عينها، وقد تشترك في طريقة التفاعل مع الأماكن والأشياء.

وعليه، فـ "راشيل" بطلة الحكاية الأولى القديمة، هي جدة "مفترضة" لبطلة الحكاية الثانية المعاصرة "موضي"، وهذه الفرضية تطرحها الرواية مداورة من دون أن تتمكن من إثباتها. وبغض النظر عن حقيقة العلاقة الروائية بين الشخصيتين، فإن "راشيل" فتاة يهودية تهرب من مذابح اليهود في غرناطة، مطلع القرن السادس عشر، قاصدةً أقارب لها في اليمن. والرواية تقول حكاية الهرب هذه وما رافقها من مغامرات ومخاطر، وما اعتمل داخل البطلة من مشاعر وأفكار، أي تقول جدلية الخارج والداخل، منذ لحظة الهرب حتى الوصول.

تهرب "راشيل"، وتروي بصيغة المتكلم رحلتها السندبادية الطويلة، تحمل معها بقجة تخبئ فيها الوطن مرموزاً إليه بسجادة صغيرة، أعطاها إياها والدها، وقال لها: "راشيل هذه السجادة كنز... هرِّبيها للأيام المقبلة". وتحمل ذاكرة مثقلة بالماضي وجمالاته وبالذكريات الهانئة. وهكذا، يترجح السرد على لسانها زمنياً بين ماضٍ جميل عرفته راشيل وقومها في ظل الحضارة العربية في الأندلس، وبين حاضر قاتم يتمثل بهربها إثر المذابح التي أنزلها القشتاليون باليهود بعد سقوط الأندلس، ويترجح السرد مكانياً بين حيزين اثنين؛ الطبيعة الأندلسية الجميلة تلقي عليها الراوية نظرات الوداع في طريقها من غرناطة إلى البحر، والحيز الثاني هو داخلها الذي تعتمل فيه مشاعر القلق والحزن والخوف من المصير المجهول.

فـي الطريـق بحـراً إلـى اليمـن، تسـقط المفارقـة بيـن الخارج الجميل والداخل القلق، ويحدث تلاؤم بين الحيزين حين تتعرض السـفينة لأخطـار الغـرق ويهاجمهـا القراصنـة البرتغاليون، وتتكامل الروح المخلوعة من وطنها مع الجسـد المعرّض للغرق أو القتل. وتلخص البطلة حالها بقولها: «مرٌّ تهرب منه... إلى جحيم أمرّ من الفرار، ومن خوف إلى خوف أكبر، ومن مطاردة قشتالية إلى إبادة برتغالية» (ص 63 و64).

وإذا كانت «راشيل» اليهودية ارتكبت خطيئة كبرى حين وشت بـركّاب المركـب العربـي بدافـع الضغينة وبمباركة دينية ما أدى إلى مقتلهـم، فـإن محطـات أخـرى خـلال الرحلـة جعلتهـا تقـارن بيـن معتقدات قومها العنصرية ومعتقدات الآخرين الإنسـانية، وشـرعت تمارس نقداً ذاتياً وتتحول شـيئاً فشـيئاً، حتى إذا ما شـارفت الرحلة نهايتهـا أوشـكت هـي علـى التحـرّر من موروثاتهـا الدينية. وهكذا، تكون قد قامت بهجرة مزدوجة، هجرة الجسد إلى مكان آمن وهجرة الروح إلى أفق إنساني.

والرواية تعرّض بالمعتقدات والممارسات العنصرية لليهود غير أنها تبقي الباب مفتوحاً أمام تحوّلهم إلى أفق إنساني إذا ما وجدوا في ظروف مختلفة عن موروثاتهم وتربيتهم. فـ«راشيل» التي تهرب من القراصنة إلى قرية هندية تقارن بين الاكتفاء في القرية والتناغم مع الطبيعة وتقديس معنى الحياة من جهة، وبين تقديس المال لدى أبيها وقومها من جهة ثانية. ولهذا، تقول الرواية على لسانها: «كنت أملـك روحـاً مشـوّهة فـي عنف وعدوانيـة، وهم يملكون أرواحاً لا تعرف حقداً ولا مرضاً» (ص 70).

وهي نفسـها تتناغم في الواحة اليمينية مع الكائنات والقبطان والقافلة، وتعجبها شهامة القبطان «يهرحب بن همام» وكرمه وإيمانه، فتشـدّها إليـه علاقـة حـب وتؤثر البقـاء معه على الالتحاق بأقاربها. ولذا، تتسـاءل: «ما أهمية الوجود من دون وجود تعشـقه وتحبه؟» (ص 213)، وحيـن يودّعهـا ترفـض المـكان الـذي بلغته لخلوّه منه: «لا مكان لي في دنيا لا توجد أنت فيها...» (ص 246).

أما الحكاية الثانية في الرواية فهي حكاية الحفيدة «المفترضة» لـ «راشيل». فـ «موضي» بطلة الحكاية فنانة كويتية تحضر في الرواية من خلال ما ترويه عنها ابنتها، ومن خلال يومياتها وما ترويه هي بنفسها. فبعد مضي حوالى خمسة قرون على حكاية «راشيل» تقوم «موضي» بهجرة معاكسة إلى إسبانيا لشهر العسل، فيبهرها المكان كجدتها المفترضة، وتحس مثلها بألم كبير حين المغادرة. إلا أنها خلافاً لـ «راشيل» التي ترجح سردها بين جمال المكان وقلق الذات، فـإن سـردها الـذي اتخـذ صيغة اليوميات تـردد بين المكان الجميل وروعة الحب وشبقه.

وإذ يقـدم «يوسـف» زوج «موضـي» علـى خيانتهـا فـي لحظة ضعف أو تعويضاً عن نقصٍ معين، تسـتيقظ فيها مشـاعر الكبرياء الجريح والتحدي، وتتمظهر شـخصيتها المركّبة بما فيها من قسـوة وقوة وميل إلى العزلة وغرور وتوق إلى المعرفة، وتقرر السفر إلى لندن تاركة خلفها الوطن والزوج والابنة الوحيدة، غير أنها تصطحب معها شيئاً غالياً على قلبها، هو سجادة تلقّتها هدية من أمها، تقول فيها: «ولم أجد ما يحمل لي رائحة بيتي وطفولتي وذاكرتي ووطني - إلا السـجادة»(ص 121) تلك التي يرجّح صديقها الروسـي العم

جورجي أنها تشبه نماذج من صنع أندلسي أو أناضولي انتقلت عبر يهود إسبانيا إلى العالم في القرن الخامس عشر. فهل سجادة «موضي» هي نفسها سجادة «راشيل»؟ هذا السؤال لا تجيب عنه الرواية. غير أن رفض الجمارك إدخال السجادة إلى لندن من دون شهادة منشأ يجعل «موضي» تقرر البحث عن سر السجادة وأصلها، أي أصلها هي وذاكرة جدها الأول، فتيمّم شطر اليمن، وبعد بحث مضنٍ تكتشف أن ملفات زمن جدها أحرقت زمن الاحتلال الإنكليزي. وهكذا، تفشل محاولة وصل الحاضر بالماضي البعيد وردم هوّة القرون الخمسة التي تفصل بين الحكايتين، وتبقى أسئلة كثيرة تطرحها الرواية بلا جواب. وعلى هامش هاتين الحكايتين حكايات صغيرة لشخصيات أخرى وجودها الروائي مرهون بالشخصيتين الأساسيتين ومرتبط بإحداهما.

والرواية تحفل بالكثير من الملاحظات الأنتروبولوجية والإضاءات التاريخية وأدب الرحلات ما يجعلها تستند إلى خلفية ثقافية واضحة. وتضيف إلى متعة السرد فائدة الفضاء الروائي الجغرافي أو التاريخي أو الإنساني. هي ليست مجرد رحلة في الأماكن المختلفة عبر أزمنة مختلفة بل هي رحلة في الشخصيات أيضاً، فالسرد كثيراً ما يترجّح بين الخارج والداخل، فنرى الأماكن والأحداث من جهة، ونغوص داخل الشخصية الروائية من جهة ثانية.

حجراً على حجر تبني فوزية شويش السالم روايتها، وإذا نحن إزاء خطاب روائي متعدد على مستوى الراوي والمكان والزمن وتقنيات السرد. فالراوي المتعدد هو «راشيل» التي تستخدم ضمير

المتكلم غالباً وتتكئ على ضمير الغائب والمخاطب أحياناً، فهي تعتمد صيغة المتكلم حين تروي داخلها وهجرتها، وتتكلم على المكان والماضي بصيغة الغائب، وحين تخاطب توجه الخطاب إلى ذاتها، ما يدل على عزلتها وانطوائها على نفسها. وهي تقول حكايتها عبر الضمائر الثلاثة. ويأتي راوٍ آخر بصيغة الغائب ليكمل الحكاية من خلال إضاءات تاريخية أو مكانية تضع حكاية «راشيل» في إطارها المناسب، وهذا الراوي هو الكاتبة مباشرة.

والمكان متعدد، بدوره، بين مكان طبيعي جميل (الطبيعة الأندلسية)، ومكان طبيعي أسطوري (جبال اليمن وأوديتها)، ومكان إنساني (العمارة اليمنية)، ومكان تاريخي (غرناطة)، ومكان متأثر بالفعل الإنساني (الحقول المحروقة والأسواق الخاوية)، ومكان مؤثر في الإنسان يشكّل عاداته وتقاليده وزاوية نظره إلى الحياة.

والزمن في الرواية يترجّح بين ماضٍ قديم (القرن الخامس عشر) وماضٍ قريب (القرن العشرين)، ولكلّ من الماضيين تقسيماته الموغلة في القدم أو القريبة حتى الحاضر، فبعض أفعال السرد يجعل الماضي البعيد حاضراً قريباً. أما لغة السرد فهي على قدر من السلاسة والوضوح، يطغى عليها التقرير ويزينها التصوير أحياناً، ولا يغضّ من هذه اللغة سوى أخطاء نحوية تتناثر في ثناياها وتؤثر في القدرة الواضحة على السرد لدى الكاتبة. ويأتي توزيع النص على صفحات الرواية على طريقة قصيدة النثر ليضفي عليها شعرية شكلية تكمل شعرية بعض المضمون.

كارول زيادة العجمي تنعى الزواج المختلط

الزواج المختلط وما يمكن أن يترتّب عليه من نتائج ومضاعفات، وتأثير المكان والفضاء الاجتماعي في نجاح هذا الزواج أو فشله، هو المادة الأولى التي تنسج منها الكاتبة اللبنانية بالفرنسية كارول زيادة العجمي، في روايتها "بيروت لا تغفر" (درغام، 2009). وهي رواية تقع أحداثها بين باريس وبيروت، غداة الحرب اللبنانية، ترصد مسار العلاقة بين زوجين مختلفين دينياً وترجّحها بين الهدوء والتوتر، تبعاً للمكان الروائي الذي تجري فيه الأحداث، ودرجة تدخّل الأهل بما يحملونه من مسبقات وعادات وتقاليد وأفكار ثابتة عن الآخر المختلف في مجرى تلك العلاقة. وهي رواسب عملت الحرب على تكريسها في النفوس والممارسات ما جعل كلاً من طرفي العلاقة يترنّح في مواجهتها ويشارف السقوط.

تبدأ العلاقة بين فابيان جورج راوية الرواية، المسيحية اللبنانية التي تدرس الأدب الفرنسي في السوربون، وفيكتور فقيه المسلم اللبناني، الطبيب المتمرن في مستشفى جورج بومبيدو، بالصدفة، حيث يُعجب أحدهما بالآخر، وتروح تنمو وتتطوّر حتى الحب، فالزواج. والمفارقة أن كلاً منهما يظن الآخر فرنسياً، ويقبل عليه بشغف بعيداً من أي رواسب ومسبقات، ويعيش الحرية في الاختيار من دون وجل أو خوف. لعلها باريس المكان الروائي الذي يوفر

اللقـاء بيـن المختلفيـن، ويتيـح مناخـات الحريـة القصوى، وهذا ما يفسّـر العلاقة الطبيعية الهادئة بين الطرفين في باريس، بينما يكون الأمـر مختلفـاً فـي بيـروت. وعلى رغـم أن باريس وبيروت مدينتان كوزموبوليتان، فإن الدور الذي تسنده الكاتبة إلى الثانية يبدو مختلفاً، فتنفي عنها الغفران كما يبدو من العنوان. ولعلها بذلك تظلم بيروت، وتنسـب إليهـا مـا هـو مـن متعلّقات الأريـاف وما تفرزه من تعصب عائلي، وديني، واجتماعي.

فـي باريـس تبـدأ العلاقـة، وفي بيروت تتبلـور نهاياتها الروائية. وبيـن البدايـات والنهايـات تترجّـح بيـن مـدٍّ وجـزر، ويخضع الأفراد لتأثيـر الأهـل، ويتدخّـل الخـاص بالعـام. وعلى هامش هذا المسـار، وفي سياقه تتطوّر مواقف، وتتحوّل شخصيات، فيما تبقى أخرى ثابتة عند مسبقاتها وعقائدها. هذا التجاذب بين المواقف المختلفة هو ما يضع الأسـرة الجديدة على شـفا التفكّك، كأن كارول زيادة تريد أن تقول إن العلاقات المختلطة الناجحة تحتاج إلى المكان الحضاري المناسب، وإلى الفضاء الاجتماعي المنفتح لتنمو وتؤتي ثمارها.

لـدى علمهمـا بمشـروع الـزواج تُجمـع أم فابيـان وأم فيكتـور علـى وصـف المشـروع بالخيانـة، وتبـدي كل منهمـا معارضة على طريقتها. "إنهما متشـابهتان في خشـيتهما المشـتركة من اختلافهما. إنهما متشابهتان تماماً والمشكلة الحقيقية هي تجاهلهما لكلّ قاسم مشترك بينهما" (ص 66).

ولكن مع تطوّر الأحداث، تتغيّر أم بطلة الرواية إيجابياً، وتنحو نحـو القبـول بالأمـر الواقـع، لا سـيّما بعد اكتشـافها أريحية صهرها المسـلم ومروءتـه، بالمقارنـة مـع صهرهـا الآخر من الطائفة نفسـها

ومـآل علاقتـه بابنتهـا الأخـرى منـى، ما يعني أن العلّة ما كانت يوماً في الآخر المختلف، بل في طريقة التعاطي وأسلوب الحياة، سواء أكان الصهر مسلماً أم مسيحياً.

في المقابل، لم تتغيّر مواقف أم فيكتور قيد أنملة نحو الأفضل، بل ازدادت رفضاً وعدائية مع مرور الزمن، ما جعل البطل يتأثر بهذه المواقف، ويعبّر عن تأثره بتوتّرات معيّنة، بين حين وآخر.

ويأتـي مجـيء طفلـة إلـى الأسـرة المختلطة ليزيـد الطين بلّة، فيحتدم الصراع بين البطلة الأم وأهل زوجها حول أسلوب تربيتها ودينها، حتى إذا ما علم الأهل برغبة الأم في إحياء حفلة المناولة الأولى لابنتها تلبية لرغبتها، إثر حضورها حفلة مماثلة، تكون القشّة التي قصمت ظهر البعير. وتتحوّل الحادثة إلى صاعق يفجر العلاقة بين الأهل والكنّة، وتصيب شظاياها العلاقة بين الزوجين. وهكذا، تنهال الاتهامات العدائية على فابيان؛ تتّهمها حماتها بتحويل البنت الصغيرة إلى غانية، ويتّهمها حموها المشـارف الموت، بفعل أزمة قلبية، بتربية البنت «على جرأة ثقافية لا تعرف الموانع ولا الخطوط الحمر لها ولا تحترم التقاليد» (ص 168). وتكون ثالثة الأثافي حين تتّهمها جدة زوجها بقتل حميها.

في مواجهة هذه الاتهامات، لم يكن دور الزوج كافياً في الدفاع عن زوجته. وكثيراً ما وجد نفسه معلّقاً بين حرصه على رضى أهله، وعجـزه عـن نصـرة زوجتـه المظلومـة، وابنته التي لم تنجُ من نتائج الحـرب الأسـرية. وقـد عبّـر عـن ذلك بقوله: «تفـادت نور الحرب لكنها لم تتفادَ نتائجها...» (ص 156).

وعلـى رغـم ذلـك كلـه، نجحـت البطلـة فـي إبعـاد ابنتها عن

حلبة الصراع العائلي - الطائفي حتى أخر سني تكوين شخصيتها، وإبعادها عن الأجواء العدائية، وتعريفها بجذورها. وتوّجت أحلامها في نهاية الرواية، برغبتها في أن تعيد اكتشاف لبنان معها، ما يعكس إحساساً رفيعاً بالمسؤولية لديها لم نعهده عند الأب الذي كثيراً ما تنصّل من مسؤولياته.

هـذه الحكايـة تصطنـع لهـا كارول زيادة العجمي خطاباً روائياً بسـيطاً؛ قوامـه وحـدة الـراوي، وخطّية الزمن، وتسلسـل الأحداث، وسلاسـة اللغـة. وهـذه الأخيـرة تُحتسـب فـي خانـة المعرّبة جولي مراد. الراوية الوحيدة في الرواية هي بطلتها فابيان التي تسرد بصيغة المتكلـم - المخاطـب، فتبـدو تحكـي حكايتهـا لابنتها نور لتحقيق هدفين اثنين تفصح عنهما؛ الأول أن تنظر إلى الماضي بموضوعية «أن أجوب معك الماضي كي أسمح لك بالموضوعية أمر ضروري لنـا نحـن الاثنتيـن...» (ص 14)، والثانـي أن تمحـو مـا تعرّضت له من ترهيب وذكريات مأسوية. وهكذا، يقوم النص بوضع الماضي فـي نصابـه، وبتبرئـة ذمـة الراويـة، والتكفيـر عـن ذنـب لـم ترتكبه. والروائية - الراوية كانت حريصة على تذكيرنا بهذا الشكل الروائي، من خلال الالتفات البلاغي الدائم، بصيغة المخاطب، الذي يقطع السرد بصيغة المتكلم، بين فينة وأخرى.

كارول زيـادة العجمـي تتقاطـع مـع راويتهـا فابيـان جورج في مواضع عدة في النص؛ فكلتاهما كاتبة، وصحافية، ومهتمّة بالأدب الفرنسـي. كمـا أن بعـض مـن أهدتهـم الروايـة هـم من شـخصيات الرواية. فهل هذا التقاطع مجرد صدفة روائية اقتضتها اللعبة الفنية أم أن الروائية تقول، من خلال الراوية، شيئاً من تجربتها الشخصية.

لينا هويان الحسن ترصد التحولات البدوية

هـل يكفـي تعاقـب مجموعـة كبيرة من الحكايات وتجاورها في حيِّـز ورقـي واحـد، دون أن يكـون بالضـرورة ثمّـة ترابـط بين حكاية وأخرى، لتشكّل رواية؟ أم أن هذا النوع الأدبي حمّال أوجه، ويتّسع لكلّ المحاولات السردية، أيّاً كانت العلاقات التي تنتظم وحداتها؟

هـذه التسـاؤلات أثارتهـا روايـة "سـلطانات الرمـل" للكاتبـة السـورية لينا هويّان الحسـن (دار ممدوح عدوان للنشـر والتوزيع، 2010) التي تتشـكّل من مجموعة من الوحدات السـردية المتعاقبة، المتجاورة، دون أن يكون ثمّة علاقة مباشرة بين وحدة وأخرى، غير أنهـا تنـدرج فـي سـياق عام يرصـد التحوّل البطيء، الممانع، لقبائل بدوية من حياة البداوة إلى حياة الحضارة، في فضاء مكاني معيّن، وفي مرحلة تاريخية محدّدة.

على مدى قرن ونيّف، يمتدّ من النصف الثاني من القرن التاسع عشـر إلى ما بعد سـتينيات القرن العشـرين، ترصد لينا هويّان الحسـن التحـوّلات البطيئـة التـي طاولـت حيـاة البـدو في البادية السـورية وما يجاورها، فتغطّي تاريخاً طويلاً يتحرّك على جغرافيا واسـعة، وتنسـج شبكة من العلاقات الروائية القائمة على التعاقب بين الوحدات والتزامن داخل الوحدة السـردية الواحدة، وتضيء ثقافة البدو وأنماط عيشـهم وصراعاتهـم وأدواتهـم وحيواناتهـم، مـا يمنـح الروايـة نفسـاً ملحمياً، ويجعلهـا مرجعـاً أنتروبولوجيـاً ومعجماً حافلاً بأسـماء الريح والذئب

والخيل والطير وعناصر أخرى داخلة في نسيج الحياة البدوية.

تضع الحسـن لكلّ وحدة سـردية عنواناً، وتقوم بسـرد حكاية هـذا العنـوان، وقـد تكـون ثمّـة فجوة زمنية أو مكانية أو معرفية بين عنوان وآخر. على أن ثمّة خيطاً سـردياً دقيقاً ينتظم العناوين دون أن يشملها جميعها، ما يجعل إمكانية حذف بعض الوحدات قائمة دون أن يحـدث ذلـك خللاً بنيوياً فـي الروايـة. والمفارق، هنا، أن المرأة تستأثر بغالبية العناوين، فنقع على: حمرا الموت، قطنة، مراية، عنقا، منوى، سكرى، بوران، سلطانة، فكرى... وكأن الكاتبة تُلمح إلـى أن تاريـخ الباديـة فـي تحوّلهـا البطيء نحو الحاضرة هو تاريخ المرأة. وهذا الاستنتاج ينسجم مع عنوان الرواية "سلطانات الرمل" الذي يضيف مفردة تنتمي إلى الحقل المعجمي للسلطة إلى أخرى تنتمـي إلـى الحقـل المعجمـي للمـكان، في إشـارة صريحة إلى أن السلطة الفعلية على المكان/ الصحراء هي للمرأة.

على أن النسـاء اللواتي تكتب الحسـن، من خلالهن، "تاريخ" التحوّلات البدوية روائياً لسن من عامة البدو، بل هن من صاحبات السـلطة، فقد تكون الواحدة منهن ابنة شـيخ القبيلة، أو زوجته، أو زوجة عقيد الحرب، أو شقيقة هذا الزعيم أو ذاك. وكثيراً ما تُغدق الكاتبة على هذه الشخصيات صفات نموذجية في الشكل، أو الفعل، أو الخبرة، ما يقترب من سقف الواقعية السحرية، في رسم بعض الشخصيات؛ فحمرا الموت، على سبيل المثال، متفوّقة في جمالها وسـلوكها، خبيرة بأسـرار الجمال، ابنة شـيخ عشـيرة، تقبل بالزواج مـن أحمـد زعيـم قبيلـة أخـرى حتى بعد غزوه قبيلتهـا وقتله أخاها وعقيد حرب قومها وعبيد أبيها، ما يجعل منها شـخصية ملحمية.

وقطنة فتاة شمّاء الأنف، خارقة الجمال، بيضاء كالقطن، ابنة شيخ قبيلة، تضرب في الصحراء عازفة عن الماء والزاد حين يعزف عنها حبيبها. ومراية بنت حمرا تُزوّج من عقيد حرب قومها لكنها تُطلّقه حين يُشكّك بإخلاصها لترتبط بعشيقها المزعوم، ولا تتورّع عن الانتقام من قاتل أخيها في جلسة محاكمة بدوية. وعنقا بنت قطنة زوجة عقيد حرب القبيلة، تتركه حين تحس بكرهه لها، وتصطنع لنفسها حياة أخرى في بعض المدن، ثم تعود إلى تخوم البادية. والقدرة على التصرّف واتخاذ القرار تنسحب على منوى، وسكرى، وفكرى... مع الإشارة إلى أن قسماً من هؤلاء النسوة البدويات حين ارتبطن بأزواج من الحاضرة غالباً ما كان الزوج متقدّماً في العمر، أو مقعداً، أو صاحب مال، ما جعل العلاقة غير متكافئة، وتنتهي بالفشل أو النكوص إلى علاقة يكون الشريك الآخر فيها بدوياً، على طريق التحضّر، كما في حالة سكرى/ طراد. مع العلم أن هذه الأخيرة تتحدّر من أم بدوية وأب حضري، غير أن الحنين ما برح يشدّها إلى البادية، الأمر الذي تكفّل طراد بإشباعه.

إذا كان التعاقب الزمني يطغى على علاقات الشخصيات النسائية اللواتي يزخر بهن الجزء الأول من الرواية بحيث تمثل كل شخصية جيلاً معيّناً يعقب جيلاً آخر سابقاً، فإنّ التزامن يطبع علاقات الشخصيات المذكّرة في الجزء الثاني منها؛ فترصد الكاتبة العلاقة بين ثلاثة شبان بدو تجاوزوا دراسة الثانوية العامة، أواخر ستينيات القرن العشرين، ويتحدّرون من قبائل مختلفة؛ هم: طراد، وراكان، ولورنس، الذين يرتبطون بعلاقات صداقة وعمل، ويشكّلون نماذج على التحوّل البطيء من البداوة إلى الحضارة، غير أنهم

يسقطون في المنطقة الوسطى بينهما. وإذا ما تتبّعنا مسار طراد، الشخصية الأكثر حضوراً، والأصدق تمثيلاً في هذا الجزء، لوجدنا أنها شخصية انتقالية؛ فطراد نتاج زواج منوى وابن عمّها النوري، لم يتخلّق صغيراً بأخلاق البدو، فاتهمه والده بالجبن، ودفعه إلى مدرسة العشائر. وهو، على دراسته الجامعية وممارسته الكتابة والرسم والتمثيل والسفر، ما انفكّ يحن إلى باديته، ويعيش زمنها باحثاً في تاريخها، و"يجلس مبعثراً على قارعة المسافة بين بداوته السالفة ومدنيته اللاحقة".

ولعلّ قيامه ببناء مزرعة لتربية الصقور في ديرته، وارتباطه بعلاقة حب مع سكرى، ابنة خالته الهجينة، يشكّلان نقطة تقاطع فيه بين بداوة تالدة، وحضارة طريفة. وهذا ينطبق على سواه، ممن بنوا قصوراً تركوا نوافذها مشرعة، أو أقاموا خياماً قربها، فبقيت عملية التحضّر ناقصة أو نكصت إلى الوراء، على الأقل.

في روايتها، قامت لينا الحسن بترويس وحداتها السردية أو توسيطها بمقتبسات تاريخية لمؤرخين ومستشرقين، فبدت كأنها توهم بتاريخية الرواية وواقعيتها. وقامت هذه المقتبسات بوظائف متعددة، تراوحت بين التمهيد، والوصل، وردم الفجوات بين الوحدات السردية، والتفاعل بين التاريخي الواقعي والروائي المتخيل.

وهكذا، جعلت هذه المقتبسات، في تفاعلها مع النص الروائي، من الرواية مرجعاً يزخر بالملاحظات الأنتروبولوجية المتعلقة بالبدو وحضارتهم. وبهذا، تحقق لنصها حضوراً معرفياً تعوّض به عن غياب روائي جزئي. وإذا كانت وقفت، لسبب أو لآخر، عند عتبة روائية الرواية، فإنها لم تعدم ولوج بابها المعرفي بامتياز.

منى بولس تنتصر على الظروف

حيـن يكتنـز الأدب بتجربـة إنسـانية حيـة يحقّـق أحـد دوريـه التاريخيين عنيت به الفائدة، وحين يصوغ هذه التجربة صياغة فنية يقـوم بالـدور الآخـر: المتعـة. على أنه ليس ضرورياً تحقّق الدورين في العمل الأدبي بالكمّ نفسه. وكثيراً ما يغلب أحدهما على الآخر. ولعلّ تحقيق الدور الأول يتوقّف، إلى حدّ بعيد، على ما يمكن أن يحدثـه مـن تطهيـر لـدى المتلقـي، فينطلق من الوقائع ليسـمو عليها ويتسـامى بهـا، وتُشـكّل الروايـة، بيـن سـائر الأنـواع الأدبية، أكثرها تحقيقاً للفائدة والتطهير.

والرواية، في رأي الدكتور عز الدين إسـماعيل، هي "الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة" (الأدب وفنونه، 203). وإذا مـا علمنـا أن الملحمـة قـد تنطـوي على مجموعة مآس، وأنها تتفق والمأساة في الوسائل، وتأتيان بنفس الأثر، وأن المأساة "تثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات" كما يرى أرسطو في فن الشعر (ص 18) أدركنا أن منى بولس الحويك فـي روايتهـا "رنـا" كانـت أمينة لنشـأة الروايـة وجذورها الملحمية، فإذا بها تحشد فيها جملة مآسٍ، تثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير، وتحقّق أحد دوري الأدب عبر التاريخ، على الأقل. فكيف تحقّق منى هذا الدور؟

تدور الرواية حولَ شـخصية محورية فيها هي شـخصية "رنا"

التي تتمحور حولها الأحداث، وتتوجد الشخصيات الأخرى من خلال علاقاتها بهذه الشخصية، وتتحرّك الأحداث والشخصيات في إطار مكاني يمتد بين المدينة والجبل وقد يصل إلى المهجر بعض الأحيان، وفي إطار زماني يغطي عشرات السنين. وتتماهى في الرواية الروائية والراوية، فيتم اعتماد الطريقة المباشرة في السرد بصيغة الغائب، وبلغة تجمع بين المباشرة والفنية ولا تخلو من شحنات شعرية واضحة، وتستخدم التقنية التقليدية في القص، فنتلمّس خط السرد الذي ينتظم الرواية ونكاد نلمسه. ونرصد ما يدور على جانبيه من صراعات تتعدّد مستوياتها؛ من صراعٍ بين القدر والإنسان، إلى صراع داخلي، إلى صراع بين شخصيتين على ندرته، فالنوع الأول يستأثر بجانبي الخط وبأطول مسافة منه، وينتهي بانتصار الإنسان على القدر وباستمرار الحب والحياة.

وبالانتقال من التعميم إلى التخصيص، نشير إلى أن "رنا" بطلة الرواية ضحيّة القدر منذ نعومة أظفارها غير أنها لم تستسلم له، بل قاومته بصلابة وصمت، وكان لها قدرها الخاص الذي أسهمت في صنعه بإرادتها. وكان للمصائب التي تعاقبت عليها دور كبير في صقل شخصيّتها وإرهاف حسّها وتصليب عودها وإطلاق الفنان فيها. وكانت في كل مرة تلمّ بها نازلة تلوح لها بقعة ضوء، تكبر وتكبر حتى تطغى على الظلمة وتحيلها إلى ذكرى موجعة ترسب في قاع نفسها. وهكذا، فالرواية، بمعنى ما، هي هذه الحركيّة بين الظلمة وبقعة الضوء اللتين تطفوان على سطح الحياة.

فمن جهة، هناك فقد الأبوين، وموت الأستاذ والوحدة، وموت الجدّة، والزواج من غير الحبيب، ووفاة الزوج وسفر الأولاد،

وخسـارة الصديقـة، وفقـدان الحبيـب بصره. ومـن جهة ثانية، هناك حضور الجدّة في حياة "رنا" وحلول أستاذ آخر تحبّه محلّ أستاذها المتوفّـى، والصداقـة، ووقـوف الـزوج إلـى جانبهـا، وسـفر الأولاد طلبـاً للعلـم، ومـلء ابنة الصديقة مكانها. وهناك النجاح الدراسـي، والفنـي، وتألـق "رنـا" عازفـة ومؤلفـة وموسـيقية، ونجاح الابن في العزف والتأليف، وأخيراً زواج ابنها وابنة حبيبها. فيحقّق الولدان ما حالت الأقدار دون أن يحقّقه الأهل. وهكذا، فإن الفرج ينبثق من قلب الشدّة، وبقعة الضوء كانت تتّسع حتى تطغى على ما عداها، فتختفي الظلمة أو تغور إلى القعر.

علـى أن "رنـا" فـي صراعهـا مـع الظـروف كثيـراً ما تكشّـفت عن سمات إنسانية نبيلة ومواصفات مثالية حتى لينطبق عليها أشدّ الانطباق قول الروائية - الراوية فيها: "لقد نثرث قلبها في كل مكان وصلته وكان جزاؤها حباً عميقاً يكنّه لها كل من يراها" (ص 229). وانطلاقاً من هذه السـمات والمواصفات ترفض الزواج من حبيبها وفاء لصديقتها زوجته وتفضّل دور الأم على دور الأنثى حين يطلب وسـام يدهـا، وتهتـمّ بالمعاقيـن والمعذّبين، فتدرّسـهم الموسـيقى، وتحـدب علـى أحدهـم فتخرجـه من انطوائيتـه وتمنحه القدرة على ممارسة الحياة. ولعلّ ذروة هذه المواقف تكمن في موقفها الأخير حين يعرض هادي عليها الحب في فرصة أخيرة هي عرس ولديهما، فتجيبـه: "لنعـد إلـى هنـاك فقلوبنـا تحيـا من جديـد" (ص 262) في إشارة منها إلى تجدّد الحب من خلال الولدين، ما يعبّر عن غيريّة واضحة، ويرمز إلى انتصار الحياة واستمرارها، وانتشار بقعة الضوء على ما عداها. ويأتي جوابها مسك ختام الرواية.

وبالتقاطع مع هذه الشخصية المحورية أو بالتوازي معها ثمّة شخصيات أخرى يتحدّد وجودها من خلال علاقاتها مع "رنا" سلباً وإيجاباً، يتم بها ومن خلالها تظهير الأحداث في الرواية.

بهذه الأحداث والشخصيات استطاعت منى بولس الحويك أن تكون أمينة على الجذور التاريخية البعيدة للرواية، فأثارت فينا، بما أوردته من مآس، الخوف والرحمة واستطراداً التطهير. وحقّقت، بذلك، أحد دوري الأدب التاريخيين ألا وهو الفائدة. ورغم محاولتنا المسبقة إقامة مسافة بيننا وبين النص تمكننا من الرؤية إليه، فإنها كثيراً ما نجحت في إلغاء هذه المسافة وأحدثت لدينا المشاركة بقدرتها على استحضار الوقائع المنصرمة وإحيائها وعرضها على شاشة الحاضر.

وبعد، رواية "رنا" لا تقتصر على تحقيق الفائدة، ففيها أكثر من متعة. وهي تثبت أن في الظلّ أسماء كثيرة تتقن لعبة الإبداع، وإن ضنّ عليها النقاد بالحظوة وتجاهلتها الصفحات الثقافية، ومنى بولس الحويك، اسم من هذه الأسماء.

منى فياض والحرب على الجسد

من الحرب على المدينة إلى الحرب على الجسد تمتد رواية "تأخر الوقت" (دار المسار، بيروت 1997) للكاتبة منى فياض، وتدور حول ضحية واحدة للحربين - المرضين هي بطلة الرواية، نرصد من خلالها أي تأثير يمكن أن تتركه الحرب على الإنسان، وأية بصمات يمكن أن يطبعها المرض على الجسد المحكوم بالشرط الإنساني والمقيَّد بقيدي الزمان والمكان. وهذا التأثير وتلك البصمات تتضح من خلال الحركة المكوكية ينسجها السرد بين الخارج والداخل أو بين المكان والإنسان في زمان معين، فيختلط الحيّزان ويتداخلان ويتفاعلان. الخارج يترك تأثيره على الداخل فيختلّ ويتضعضع، والداخل يرى إلى الخارج من خلال اختلاله فيُسقط عليه أوهامه وتصوراته، فيبدو، بدوره، مختلاً متضعضعاً. وهذه، بالطبع، محصّلة طبيعية للحرب - المرض حيث لا مجال للرؤية الموضوعية الصافية. غير أن هذا الاختلال في النظر لا ينسحب على الراوي في القصة، حين الرؤية واضحة والوقائع الخارجية والداخلية في فضائها القصصي الملائم.

من العنوان "تأخر الوقت" ندرك ثقل الإحساس بالزمن الذي ينسحب على الرواية بكاملها، وهو إحساس ناجم عن الحرب؛ ذلك أن الوقائع التي تحصل داخل الشخصية - البطلة أو خارجها تنتمي إلى زمن الحرب، ولئن كان زمن النشر والكتابة تأخر عن زمن

الوقائع بسنوات، فإن هذا التأخر لم يحل دون تسجيل آثار الحرب على الإنسان والمكان والزمان تسجيلاً فنياً معبّراً. بل لعلّ هذا التأخر شرط لازم للتسجيل الفني، فتأتي الرؤية أكثر وضوحاً وأقلّ ضبابية، ولا بدّ من مسافة تفصلنا عن الحدث لكي نراه. وهذا ما تفعله منى فياض في روايتها. وإذا كان لنا أن نضع "تأخر الوقت" في حقل أدبي معين، نميل إلى وضعها في إطار قصة الشخصية، تلك التي تتمحور الأحداث فيها حول شخصية معيّنة تشكّل رابطاً فيما بينها وناظماً لها. وكثيراً ما تتم الرؤية إلى الأحداث من خلال الشخصية عينها سواء أكانت في موقع الفاعل أو من يقع عليه الفعل.

والشخصية التي يتمحور حولها الكتاب تقع تحت تأثير الحرب وتخضع لحقل تجاربها، فنرى من خلالها أي تأثير يمكن أن تتركه على الإنسان والمكان والزمان "فالحرب تنهش الأمكنة، تفتتها فتصبح حيِّزاً آنياً مسطحاً ومفتوحاً على الخارج" (ص 9). وهكذا، تفقد الأمكنة عمقها وتغدو مسطّحة غير محدّدة، وتتغير علاقة الإنسان بها، فالمدينة من وجهة نظر البطلة لم تبد بنايات مرصوصة متقاربة بل وحدات منفصلة تحدّها فراغات كثيرة. والشوارع غدت فراغات لمرور الصواريخ بعد أن كانت فواصل لمرور الناس، والسماء الزرقاء باتت مصدر خطر بعد أن كانت فسحة تأمل.

والحرب تفتّت الزمن: "التهمت الحرب الوقت، قطّعته إلى فتات وأجزاء" (ص 9) تقول القصة، وهي تغيّر الإحساس بالزمن الذي تحول عند البطلة من زمن لامتناه إلى زمن قابل للنفاد. على أن تأثير الزمن ليس نفسياً وحسب، بل مادي ملموس يبدو واضحاً

علـى الوجـوه والأجسـاد (البطلـة)، وعلى الأماكـن (البيت)، وعلى نمط العيش (تجنّب الخروج لشراء الحاجيات).

ومـا كان للزمـان والمـكان أن يبـدوا فـي هـذه الصـورة لـولا التأثيـر الـذي تركتـه الحـرب على بطلة القصة، فالزمان والمكان في النص ليسا موضوعيين بل هما نتاج النظرة الذاتية للبطلة. فكثيراً ما أسقطت عليهما حالتها النفسية، وصبغتهما بألوان أحاسيسها. وهي التي تناوبت عليها مشاعر شتى؛ من الإحساس بالوحدة، إلى الشعور بالذنب، إلى الخوف والقلق والعجز واليأس والحزن والتوتر وفقدان القـدرة علـى الحركـة ممـا يعكس حالة انعدام الوزن. وهي حال لم تقتصر على البطلة وحدها، بل طاولت الناس جميعاً، فتحوّلوا إلى جزر متباعدة، وفقدوا تفاعلهم مع الحدث.

غيـر أن البطلـة تحـاول اسـتعادة توازنهـا مـن خلال قصة حب لـم تكتمـل، فيحضـر الرجـل فـي حياتها في أوقـات متباعدة بعضها حميم. ولعلّ ترددها وتذبذب موقفها منه حالا دون اكتمال القصة التي سارت جنباً إلى جنب مع قصة الحرب. وما أن تخرج صاحبتنا من الحرب حتى يشنّ عليها المرض حرباً أخرى، فتحسّ بالانفصال عن جسدها، وتعيش قلق الموت، غير أنها تسمع نداء الحياة ينبعث من روحها الأرفع.

هذه الأحداث يتم سوقها بواسطة السرد بصيغة الماضي الغائب، فيتلاءم شكل الصيغة مع مضمون ما مضى وتصرّم من الأحداث. والسـرد، هنا، متنوّع من حيث النوع والاتجاه واللغة والحيّز الذي يـدور فيـه والمضمـون؛ وإذا نوعه بيـن تذكّر واعترافات وتخيّلات، وإذا اتجاهه هو الماضي والماضي البعيد وقد يكون المستقبل، وإذا

لغته التقرير غالباً والاستفهام أحياناً وقد يكون استفهاماً فلسفياً يطرح ما هو من اختصاص الفلسفة ومجالها، وإذا الحيّز الذي يشغله السرد هو الخارج والداخل، وإذا المضمون قصة حرب تواكبها وتتداخل معهـا قصـة حـب غيـر مكتمل، فهل عدم اكتمال الحب في الشـكل جاء لينسجم مع المضمون حيث لا حب في زمن الحرب؟

مها محمد الفيصل بين الواقع والأسطورة

يُشكّل التراث السردي العربي معيناً لا تزال الأعمال السردية تمتح منه وتستوحيه، سواء على مستوى المضمون أو اللغة أو البنى الفنية. فعلى رغم مرور أكثر من أحد عشر قرناً على ولادة "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة"، لا تزال هاتان القمّتان في جغرافيا السرد العربي تُشكّلان مصدر إلهام وتأثير في المنتَج الروائي. وعلى رغم أن الرواية العربية كفن أدبي حديثة العهد نسبياً ولا تتجاوز في نشأتها بدايات القرن العشرين، فإن هذه النشأة المتأخرة للرواية لم تحل دون العودة قروناً إلى الوراء والمتح من معين التراث السردي العربي، لا سيما بمعلَميْه البارزين "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة". وهذا ما يطالعنا في رواية "توبة وسليّى" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003) للكاتبة السعودية مها محمد الفيصل، فالحكايات الأسطورية التي تزخر بها الرواية، وتحويل النباتات إلى شخصيات روائية، وتعدّد الرواة، وتناسل الحكايات بعضها من بعض، وتداخل البنى الفنية، والاستشهاد وبالشعر، والمغامرات، وامتزاج الواقع بالخيال، كلّها تومئ إلى أن هذه الرواية هي بنت ذلك التراث، تنتمي إليه، ولكنها تتميّز عنه، في الوقت نفسه، بلغتها وسردها وحوارها.

ثمة مساران متداخلان يتخذهما السرد في الرواية، أحدهما واقعي، والآخر أسطوري. والغريب أن بعض شخصيات الواقع

قد تلتقي بعض شخصيات الأسطورة. وينجم عن هذين المسارين المتوازيين حيناً، المتداخلين حيناً آخر، أثر روائي مختلف، لا هو بالواقعي ولا بالأسطوري، بل هو مزيج من الاثنين.

فعلى المسار الأول، تقول الرواية حكاية فارس آل رضوان الذي يخرجه حلم من بيته، في رحلة سندبادية طويلة، يواجه فيها كثيراً من المغامرات والأخطار، ويحدوه البحث عن شيء مفقود، ويقع أحياناً على بعض المسرّات لا سيما في نهايات الرحلة. وهذه الشخصية تتقاطع مع شخصية السندباد في "ألف ليلة وليلة"، من حيث الرحلات والمغامرات، وتفترق عنها في غلبة الجانب الواقعي على الخيالي، ففارس يخرج من بيته إثر حلم يحذره من طول اجتراحه السيئات، وربما كان خروجه تكفيراً عن سيّئات لم يرتكبها أو طلباً لخلاص ما، تقوده خطاه إلى مركب العطاء والقبطان مراد. وهناك يتعرف إلى سليّى الجارية التي تنسج سجادة تسجن فيها الأحياء. وهنا يختلط الواقع بالأسطورة، ويعثر في جيب ستار على كتاب أحمر يحتوي على مجموعة من الأساطير تشكّل المسار الأسطوري في الرواية، تأخذه القراءة إلى عوالم غريبة عجيبة وبينما هو مستغرق في تلك العوالم يدهم المركب قراصنة يسلبون فارس رداءه والكتاب فيه، ويرحلون.

مدفوعاً بفضول متابعة القراءة، وبواجب إعادة الكتاب إلى صاحبته سليّى التي لم تعرف باختفاء الكتاب، يقرّر فارس النزول في المدينة بحثاً عن القراصنة. وبعد مروره على قصر السماء والاستماع إلى حكايات سيدته التسعينية، يصل إلى القرصان سفان الأعرج وينجح في استعادة الكتاب، ويقرّر العودة به إلى صاحبته.

يمتطي بعيراً من الميناء قاصداً المدينة القريبة بحثاً عن القبطان، وفي الطريق يصادف رجلاً قوياً يدفن الجثث هو توبة بن علي الساطي الذي تحمل الرواية اسمه معطوفاً عليه اسم سلّمى، يساعده على النهوض من إغماءة ألمّت به ويعلم منه فيما بعد سبب المعركة وصلة القتلى به، ثم تلقي مجموعة من اللئام القبض على فارس وينتهي به المطاف عاملاً في منجم للذهب مع العبيد. وإذ يفرّ بمساعدة أحدهم، يقوده قدره إلى سلوان الرجل الزاهد الذي اعتزل الملك، فيحسن إلى فارس ويعطيه عصا تحتوي على جوهرة يبيعها وتكون له تجارة تزدهر على الأيام. وحين يعود إلى سلّمى ليعطيها الكتاب، يُفاجأ أن الكتاب عاد إليها ولا تزال تنسج سجادتها، ويكتشف أن ما بذله من جهد لا طائل تحته.

هذه الحكاية يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، وينفتح فيها المألوف على الغريب، فتختلط الحقيقة بالخيال، وتلعب الأقدار والمصادفات دوراً كبيراً في ربط الأحداث بعضها ببعض، وتنتهي فيها مغامرات فارس/ السندباد التي قام بها مختاراً أو مضطراً إلى نهاية سعيدة/ حزينة في أن يكتشف في نهايتها أن صروف الزمان "ما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفنى، وأجساد تبلى" (ص 204). ولعلّ حكاية فارس التي بدأت بحلم، واستمرّت في مطاردة الأحلام ليكتشف فناء الأحلام في النهاية، تحيل على حياة الإنسان في رحلته السندبادية عبر الزمان والمكان، وفي مواجهته الحلو والمر، وفي اتباعه قدراً مرسوماً له. تقول سلّمى مخاطبة فارس حين عاد بالكتاب: "أحسبتَ أنك خرجت من أجل كتاب؟ لا بل خروجك كان من أجل نفسك، وكلانا وجد ما كان مقسوماً له من غير زيادة

ولا نقصان" (ص 189).

وإذا كانت أحداث هذه الحكاية قابلة بمعظمها للحصول في عالم الواقع، فإن أنواعاً أخرى من الحكايات تتفرّع عنها لتشكّل المسار الأسطوري في الرواية، ذاك الذي ينطوي عليه الكتاب الأحمر، وفقده فارس في هجوم القراصنة، وأمضى عمره في البحث عنه، حتى إذا ما عاد به وجد أن الكتاب سبقه إلى العودة، وأن الجهد الذي بذله ذهب هباء. فهل تريد الكاتبة أن تقول إن العمر ما هو إلا مطاردة للأسطورة أو ركض وراء الحلم حتى إذا ما وصل المطارد الراكض يكون الوقت قد فات؟

على أية حال، تشكّل السجادة التي تسجن الأحياء رأس الخيط في المسار الأسطوري في الرواية، فمن تلك السجادة تطلع الوردة كل ليلة لتحكي لسارة البنت الصغيرة الحكايات التي يتوالد بعضها من بعض، ثم تطبق نفسها داخل السجادة لتكمل الحكاية في الليلة التالية. وهنا، تتقاطع الرواية، في نقاط عدة، مع "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة"، فالوردة/ الراوية تحيل إلى "كليلة ودمنة" التي كان الحكي فيها يتم على ألسنة الحيوانات مع فارق أنه يتمّ هنا على لسان النبات، وانفتاح الحكايات بعضها على بعض يستحضر البناء الفني في الكتاب نفسه. ومن جهة ثانية، فإن قيام الوردة بحكاية الحكايات كل ليلة إلى سارة الطفلة ما يدغدغ خيالها وينمّي طفولتها يتقاطع مع قيام شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" بالدور نفسه لترويض شهريار وشفائه من مرضه النفسي. وهكذا فوظيفة الحكي في "توبة وسلمّى" بنائية، فيما هي في "ألف ليلة وليلة" علاجية.

مثلٌ آخر على هذا التقاطع نقع عليه في حكاية "الملك الذي

أحبّ نفسه" التي تحكيها الوردة لسارة، فهذا الملك المغرور الذي يقيم عيداً سنوياً لنفسه، يأمر فيه أن تُجمع الورود الكثيرة في مملكته لتلقى على رؤوس المحتفلين وتسقط على الأرض فتدوسها الأقدام ويذوي الجمال إرضاء لغروره، إنما يذكّرنا بشهريار في "ألف ليلة وليلة" الذي كان يتّخذ كل ليلة حسناء يتزوجها ويقتلها انتقاماً من بنات جنسها. هنا ملك يقتل الورد إرضاء لغروره. وهناك ملك يقتل النساء انتقاماً لشرفه. الفعل في الحالين واحد وإن اختلف القتيل والدافع.

إلى هذه الحكاية، في الرواية أساطير أخرى تؤلّف المسار الأسطوري فيها، ففتاة الشوك، والراعي الشاب، والعجوز الذي أحبّ الصمت، هي بعض هذه الأساطير. غير أن الحكاية الأطول التي تنتظم الحكايات الأخرى هي حكاية الفتاة والراعي. فالراعي الذي يبحث عن دواء لحبيبته نوران يباشر رحلة أسطورية يلتقي خلالها بفتاة الشوك التي تسبّبت في مرض حبيبته وتسعى للتكفير عن ذنبا. وينطلقان معاً، هي تبحث عما يخلّصها من ثوب الشوك الذي لزمها عقاباً لها، وهو يبحث عن الدواء. وتقودهما الرحلة عبر مجموعة من الأماكن والشخصيات الأسطورية، يمران بـ: حقل البلور، سيدة الظلال، سيدة الأصوات، الواحة الغريبة، القرد صاحب الرحى، صاحب الموازين، بستان الكلمات، وصولاً إلى البحيرة عاشقة القمر. وبنتيجة الرحلة، تموت الفتاة في بستان الكلمات حين تسقط ورقة رائعة الجمال من الجنة في حجرها فتنخطف معها، ويعود الراعي بعبق القمر وعبير الأبصار دواء يمسح به جبهة حبيبته، فتشفى.

وإذا كان فارس هو سندباد المسار الواقعي في الرواية، فإن الراعي هو سندباد المسار الأسطوري الذي يواجه مغامرات كثيرة، غير أن إصراره على تحقيق هدفه يوصله إلى الغاية المنشودة. ولعلّ المسار الأسطوري يقول، في جملة ما يقول، إن من سار على الدرب وصل. وهنا، يتقاطع مسارا الرواية في الوصول إلى نهاية "سعيدة" لبطليهما. بينما يفترقان في الأماكن والأسماء، ففي حين يبدو المكان الروائي في المسار الأول واقعياً مألوفاً، سواء كان ميناء أو مدينة أو مركباً أو بحراً أو قصراً أو منجماً... فإن المكان الروائي في المسار الثاني أسطوري غرائبي كبستان الكلمات أو الكهف أو القلعة الغريبة أو البحيرة بين الجبال الشاهقة. وفي حين تطلق الكاتبة على شخصيات المسار الأول أسماء علم كفارس ومراد وسليّى وتوبة وسلوان وحسين... فإن أسماء المسار الثاني ليست أسماء علم كسيدة الظلال وسيدة الأصوات وصاحب الرحى وصاحب الموازين، ما يتناسب مع الفضاء الأسطوري.

وبعيداً من الفصل النظري بين مساري الرواية، فإنهما يشتركان في: تعدّد الرواة، انفتاح الحكايات بعضها على بعض، سلاسة اللغة، الاستشهاد بالشعر، المزج بين الواقع والأسطورة، المتح من التراث شكلاً ومضموناً، أنسنة الأسطورة. وبهذا المشترك تكون الكاتبة قدمت لنا أثراً روائياً يفرد بين ثناياه حيّزاً واسعاً للمتعة والجمال كما يوسع للحكمة الإنسانية سواء كان مصدرها الواقع أو الأسطورة. وعليه، فرواية "توبة وسليّى" جديرة بالقراءة.

مي منسى تمسرح الرواية

"المشهد الأخير" (دار النهار، 2003)، هي الرواية الثالثة للكاتبة اللبنانية مي منسّى بعد اثنتين هما "أوراق من دفاتر شجرة رمان" و"أوراق من دفاتر سجين". وإذا كانت تناولت الحرب وتداعياتها في الأولى، والسجن وعذاباته في الثانية، فإن المسرح ومصائره الفاجعة هو موضوع الرواية الثالثة. كأن مي تُوقف نصها الروائي على رصد الجوانب المظلمة من الواقع فتقوم بإضاءتها. ولعلّ هذا ما يفسر المسحة الحزينة التي تَسِمُ الروايات الثلاث.

"المشهد الأخير" عنوان ينتمي إلى حقل المسرح المعجمي بامتياز، ويشكل مفتاحاً مناسباً لولوج الرواية. فالمسرح هو الموضوع الذي تتناوله. وهكذا، يغدو أحد فروع الأدب موضوعاً لفرع آخر. غير أن تناول الفن المسرحي في الرواية لا يحدث في شكل مجرّد مما يدخل في باب الدراسات النقدية، بل يتم من خلال رصد حيوات مجموعة من الممثلين المسرحيين، وبهذا المعنى يغدو المسرح في الرواية واقعاً معيشاً يمكن تناوله وليس مجرد فن أدبي تجرى متابعته ودراسته، الأمر الذي لا يدخل في اختصاص الفن الروائي.

تتناول الرواية حكايات خمس شخصيات مسرحية أصابتها لعنة الحياة أو لعنة المسرح أو اللعنتان معاً، ورسمت لكلّ منها مسارها المتعثر ومصيرها الفاجع، فتبدو طالعة من تراجيديا إغريقية. كل

شخصية في "المشهد الأخير" لها حكايتها الخاصة، وتحمل داخلها مأساتها، ولها نهايتها، وهي راوية حكايتها. فنحن بإزاء خمس حكايات أو خمسة مسارات سردية "متوازية"، تفترق وتتقاطع، غير أن نقاط التقاطع أقل من نقاط الافتراق، وإن كانت جميع الحكايات تدور تحت سقف المسرح وفي مناخ سوداوي.

وعليه، تكون منسّى قد اصطنعت لروايتها تقنية غير تقليدية، تتعدد فيها الحكايات والرواة، تتوازى أكثر مما تتسلسل. وإذا كان التسلسل يتوافر ضمن الحكاية الواحدة، فإن خط السرد ضمن كل حكاية لا يعكس تسلسل الأحداث والذكريات، بل هو خطٌّ متكسّر. ولعلّ مثل هذه التقنية يلائم واقع الحرب الذي تمتاح منه الرواية وتحيل إليه. وهو واقع يقوم على الافتراق والتشظي.

تقول الرواية العلاقة الجدلية بين الحياة والمسرح، وهذه العلاقة، على جدليتها، فإن تأثير القطب الأول/ الحياة هو الأقوى. فالحرب التي هي أحد مظاهر الحياة أدت إلى تدمير المسرح، وطوّحت الممثلين الذين أرادوه تعويضاً عن الحياة أو جسر لقاء معها، ورسمت لهم نهايات فاجعة؛ فينتهي شريف في مصح عقلي، ونديم يتشرد في الغربة متسوّلاً بموسيقاه، ومنذر يعيش في قريته غربته الثانية، وسارة تفقد ذاكرتها وتعيش في عزلة تامة، ومريام تهاجر. وهذه النهايات نتائج طبيعية للمقدمات الماثلة في الحرب وتدمير المسرح وانطواء كل شخصية على مأساتها.

وبالعودة إلى هذه المقدمات، نرى أن شريف ممثل مسرحي يعاني انحرافات نفسية وتسكنه الشخصيات التي يلعب أدوارها، فيختلط فيه المسرح والحياة أو الشخصية والدور، ويعيش حالاً من

الفصام الدائم يعبر عنه بقوله: "... كنت في حال من الفصام الدائم حين أخلع مصير شخصية لأكتسي بأخرى متناسياً أناي الحقيقية الأرضية تلك الحاملة هوية، اسماً وعائلة..." (ص 39). وعلى رغم هذه الحال، فإن الخشبة شكلت له تعويضاً عن الواقع، وأصبح بعض أدواره بديلاً من الحياة، فهو لم يجد فرصة في الحياة للتعبير عن مشاعره لمريام زميلته في التمثيل، ويجد تلك الفرصة في المسرحية التي يقوم فيها بدور كاليغولا وتقوم مريام بدور سيزونيا. وهنا، يتطابق المسرح والحياة، الدور والحقيقة...

وحين تدمر الحرب المسرح، ويقف شريف على أطلاله مدمّراً، منفصماً بين حقيقته وأدواره، تخني عليه الحرب ثانية، يقبض عليه مسلحو المكان بتهمة الجنون ويودعونه المصح العقلي. ومي منسّى، في رسم هذه الشخصية وغيرها، تجمع بين الوصف والتحليل، وتورد شذرات من تاريخ المسرح، وتماهي بين الشخصية والراوي، وتعتمد مساراً سردياً متكسّراً يتلاءم مع السارد الذي يعاني انحرافات نفسية. على أن حكاية شريف تتقاطع مع الحكايات الأخرى، فتحضر فيها الشخصيات الأخرى من خلال علاقته بها ونظرته إلى كل منها.

وإذا كان شريف يسرد الأحداث من زاوية الممثل، فإن منذر يسردها من زاوية المخرج. وسرده يترجّح بين مجموعة من الثنائيات؛ المسرح والحياة، المدينة والقرية، الخشبة والقبو... وبهذا الترجح والحركة المكوكية بين الثنائيات يقول حكايته التي يتقاطع في بعضها مع شريف وسارة وغيرهما، فتمر الواقعة الواحدة، في أكثر من حكاية، وهو خلال السرد يقوم بتحليل هذه الشخصية أو

تلك من أعضاء المسـرح من وجهة نظره، الأمر الذي يمارسـه كل سارد مع نفسه ومع الآخرين.

ومنـذر الآتـي مـن قريـة شـمالية إلـى المدينـة يحمـل ذاكـرة مـلأى بحكايـات جدتـه وعالمها، "عالمهـا العابق بمخزون الأرض والحكايـات وسّـع آفاقـي وأثـار حواسـي" (ص 67) يقـول منـذر. ويحمل رغبة بالكلام تعويضاً عن صمت الأب. "كنت أحلم بأني ذات يوم سأتكلم مكان والدي وأجعل الكلمة محراثاً لتلك السهول القاحلة من الصمت".

وهكـذا، مدفوعـاً بذاكرتـه ورغبتـه يختار المسـرح تنفيسـاً عن ذاكرة محتقنة بالصور والمفارقات والمصادفات، وتعويضاً عن واقعٍ قـاسٍ شـكّل صمـت الأب أحـد ملامحـه. وهنا، يقـوم منذر بـ "قتلَ الأب" بحسب التعبير الفرويدي ولكن بطريقة إيجابية، فهو لا يعمل علـى تجـاوز الأب وطمسـه، بـل يجـد مخرجـاً للصمت الذي عراه طويـلاً، وبهـذا المعنـى يغـدو "قتـل الأب" فـي مصلحـة هذا الأب وامتداداً له.

وإذ يحاول منذر جمع شـتات فرقته المسـرحية لإقامة مسـرح بديل يتكئ على شـخصيات قريته وينتمي إلى هذه الأرض، تقوده الأحـداث إلـى المصـح العقلـي حيث يعالج شـريف، إلا أن تعرّف الطبيب النفسي إليه يخرجه من المكان.

وفي حين يتم "قتل الأب" في حكاية منذر بالمعنى النفسي، فـإن قتـل الأم يحصـل بالمعنـى الجسـدي فـي حكايـة نديم. ونديم أدركته لعنة الحياة صغيراً، وهو مثقل بذاكرة مكتنزة بالمآسي، يهرب منها إلى صحراء ذاته، وإلى التشرد. في السابعة تهرب أمه ويصاب

بالشـلل، أبوه يضغط عليه لنسـيانها فيأتيه بكمان لتحقيق ذلك، إلا أنـه يفتـح ذاكرتـه من جديـد، الحرب تطيح ممتلكات الأب فيهاجر ويموت في غربته، وتكون ثالثة الأثافي حين يكتشـف أن أمه التي هربت ذات يوم هي الراقصة/ المغنية في فرقة غجرية فيتسـلّل إلى مقصورتها ويقتلها. هذه الشخصية المثقلة بكل هذه المصائب تخلد إلى الفرار الدائم.

وهـذا الخلـود إلـى الفـرار والتيـه هو مصير مريام، الشـخصية المسـرحية الأخرى في الرواية، فمريام التي نشـأت بين والدٍ حنون وأم صارمـة، تـدرس التمثيـل، وتنجـرف إلـى المسـرح. وفي لحظة تألق مسرحي تفاجئها "الأم" الغيور بأنها ليست ابنتها وأنها متبناة، فتصدمهـا المفاجـأة، وتقـرر البحث عن جذورها، وحين تفشـل في تحقيـق هدفهـا، تسـافر إلـى الهنـد للمشـاركة فـي أعمال مسـرحية. وهكذا، فالمسرح الذي كانت ترى فيه تحقيقاً لذاتها غدا ملجأً تهرب إليـه مـن آلامهـا، وفشـلها فـي العثور علـى هويتها يجعلها تائهة بين شـخصيات المسـرح التي تلعبها، يغدو المسـرح هويتها التي تطلبها حتى في الهند.

الحكايـة الأخيـرة فـي "المشـهد الأخيـر" هـي حكايـة سـارة. وهـذه الممثلـة كغيرهـا هـي صنيعة المسـرح وضحيتـه في آن. فهو مـن جهـة، يحررهـا مـن جنونها وولعها به ويفك عقد نفسـها، ومن جهة ثانية، تسبب لها ولاداتها المتبادلة بين الحقيقة والدور أزمات نفسية حادة انعكست على توازنها. وحين تصاب بالنسيان والخرف المبكـر، تهـرب إلـى مـا تبقـى من الذاكرة نهاراً تعويضاً عن واقعها، وتنخـرط فـي الأحـلام ليـلاً ترمـم بها صدوع الذاكـرة، وتأتي قصة

الحب الفاشلة لتسرّع انحدارها إلى هوة العدم.

وبعد، وعلى رغم مناخ التيه والعزلة والافتراق الذي تشيعه الرواية، والذي هو انعكاس للواقع بمعنى ما، فإن في الحياة أكثر من موطئ لقاء وفي المسرح أكثر من بقعة ضوء، وليس الأمر هروباً من "دلفة" الحياة إلى "مزراب" المسرح، والمشهد الذي ترسمه الكاتبة ليس المشهد الأخير.

مي منسّى تقتفي آثار الحرب

ليست الحرب موضوعة جديدة على أدب مي منسّى، فهي سبق أن تناولتها في روايتها الأولى "أوراق من دفاتر شجرة رمان"، وفي روايتها الثالثة "المشهد الأخير"، وها هي تعود إليها في روايتها الرابعة "أنتعل الغبار وأمشي" (دار رياض الريس، 2007). على أن مقاربة هذه الموضوعة روائياً تختلف من رواية إلى أخرى سواء على مستوى الحكاية أو الخطاب الروائي.

في روايتها هذه تقارب منسّى الحرب من خلال التداعيات والنتائج التي تركتها على بطلة الرواية، وما عانته من قتل وتهجير ونفي وهجرة وغربة وبُكم ووحدة وموت. فالرواية بكاملها تقول حكاية هذه الشخصية الهاربة من مصيبة إلى أخرى، المطاردة بقدرها الملعون، حتى لتبدو طالعة من مأساة إغريقية.

بين موت أمها في الحرب قتلاً على مرأى منها طفلة في بداية الرواية، وموت أخيها الأسير العائد من سجون "شقيقة" في نهايتها، تعيش ماريا نور بطلة الرواية وراويتها. وهذه الحياة بين موتين عاشتها ألعوبة في يد قدر ظالم وريشة في مهب المقادير، ففي التاسعة شهدت ماريا مصرع أمها وأصيبت بالبكم جرّاء الصدمة، وعرفت التهجير والهجرة القسرية، وأضاعت أخاها الصغير سامر، وألقت بها الأقدار بين يدي مؤسسة فرنسية تعنى بضحايا الحرب من أطفال العالم، وتؤمن لهم المأوى، وتعمل على تحريرهم من

مآسيهم وتزويدهم بالتعليم الذي يؤهلهم لمتابعة الحياة.

خلال سني وجودها في المؤسسة/ الميتم، وإزاء ذاكرتها المثقلة بالمصائب وحاضرها المتوّج بعجزها عن النطق والتواصل، وإزاء انفراط عقد الأسرة بين أم قتيل و"أب" تخلّى عن أسرته وأخ ضائع، وإزاء فقدان الهوية والوطن، كان لا بدّ لماريا أن تجترح آليات تمكّنها من المواجهة وكسب معركة البقاء، فشكّلت كلمات رئيسة الميتم خارطة طريق لها: "إنسي الماضي ماريا، وانطلقي بإمكاناتك الوحيدة التي بها ستنتصرين على القدر الظالم" (ص 56).

وانطلاقاً من هذه الوصية، وفي مواجهة الماضي القاتم والحاضر القاسي والمستقبل المجهول، اتخذت ماريا من بعض زملاء الميتم وزميلاته أسرةً افتراضية بديلة فتواصلت من وراء بُكمها مع أماليا الكمبودية التي قضى الخمير الحمر على أسرتها، وتصادقت مع سايد الصومالي الذي قضت الحرب على أبيه وقتل عمه أمه، ولجأت إلى المكتبة تُمضي فيها الساعات الطوال فتفتح لها نافذة على واقع آخر متخيّل أجمل من واقعها وتتماهى مع بطلات الروايات التي تقرأ، وعمدت إلى الكتابة تفرغ فيها مكنوناتها ومكبوتاتها وتعوِّض بالقلم عن لسان عاجز عن النطق، وأغرقت نفسها بعد التخرّج من الميتم في العمل الصحافي وكتابة التحقيقات عن المناطق المنكوبة في العالم. وهكذا، شكّلت الأسرة الافتراضية والقراءة والكتابة والعمل الصحافي أسلحتها الماضية في حربها ضد قدرها الظالم. أضف إلى ذلك حبّها لميخائيل الشاعر الذي تكلَّل بالزواج في غفلة من الزمن.

غير أن القدر كان لها بالمرصاد، ويأتي ظهور "الأب" المفاجئ

في حياتها واعترافه بخيانة أمها له وبعدم أبوّته، واكتشافها أن أخاها على قيد الحياة بعد إطلاق سراحه من السجن وموته بعد ذلك ترجمة عملية لهذا الترصُّد القدري.

وإذا كان مصرع الأم تزامن مع بُكم ماريا وعجزها عن النطق، فإن تحرّر لسانها من عقدته تزامن مع إطلاق سراح أخيها ما يقيم معادلاً موضوعياً بين القتل والبكم من جهة، وبين الحرية والكلمة من جهة ثانية. على أن شخصية ماريا المتروكة لأقدارها تشكّل شهادة صارخة على ظلم قدرها المتلبّس لبوس الحرب والغربة وتفكك الأسرة والعاهة وفقدان الوطن والهوية من جهة، وشهادة لإرادة الإنسان وقدرته على المواجهة وتحويل المآسي إلى انتصارات من جهة ثانية، فترى في الحفرة التي أدخل فيها نعش أخيها "حفرة خارجة من إطار الزمن، حرّة من قيود الوجود ومآسيه" (ص 255).

ومن خلال هذه الحكاية تقول مي منسّى: بشاعة الحروب وعماها، وتخطي العلاقات الإنسانية الإطار الأسري الضيق الذي كثيراً ما يسيء إليها، وتشابه المآسي وعالميتها وعدم دوامها، وانبثاق الخلاص من قلب المحن، وبزوغ الفجر من ظلمة الليل...

هذه الحكاية نسجتها مي منسّى بنفس طويل وبدأب صبية تحوك منمنماتها في ضوء قنديل قروي، فيظهر فيها طول النفس وبراعة النسج، ويتجسّد خطاب روائي له مواصفاته على مستوى الأحداث والتقنيات واللغة. فعلى مستوى العلاقة بين الأحداث ثمّة تسلسل وعلاقة سببية بحيث تؤدي الحرب إلى المجزرة، إلى مقتل الأم، فتهجير الأولاد، فهجرتهم، فدخول الطفلة الميتم، فدراستها

وتخرّجها وعملها وأسفارها وصولاً إلى عودتها إلى بيروت ولقائها بأخيها وموته. وهذا التسلسل الطبيعي يمثُل في المسار العام للأحداث. ولكن ضمن هذا المسار ثمّة علاقة تقوم على المصادفة البحت وتترك تأثيرها في هذا المسار العام في شكل أو آخر. وهذه الأحداث المفاجئة القائمة على المصادفات القدرية/ الروائية لم يُرهص بها السياق الروائي العام، فظهور "الأب" واعترافه بحقيقة الأم والأبوة المستعارة، وظهور الأخ في نهاية الرواية وموته هما من المصادفات التي تركت بصماتها على الشخصية والأحداث، ومنحت الرواية بُعداً دراميّاً واضحاً.

وإذا كان ظهور الأحداث الدرامية المفاجئ يجري في وسط الرواية ونهايتها، فإن البداية لم تخلُ من وقائع درامية لم يتم إبراز دراميتها بما فيه الكفاية وربما كان ذلك ناجماً عن اللغة الأدبية التي اعتمدتها الكاتبة ما يخفف من حرارة الحدث ودراميته.

وهذه الأحداث جرى التعبير عنها بواسطة راوٍ واحد هو بطلة الرواية وبصيغة المتكلم، فبدت الرواية كأنها سيرة ذاتية لتلك الشخصية تستعيد حياتها بين موتين، وتتوقف عند المحطات الدرامية فيها وغير الدرامية. وبالتالي، الرؤية إلى الأحداث والعلاقات والشخصيات تتم من منظور هذه الراوية التي تتوارى خلفها الروائية في شكل أو آخر. وعلى رغم هذا التواري ثمّة نقاط تقاطع واضحة بين الاثنتين، فكلتاهما صحافية وناقدة فنية وكاتبة روائية وقد اختارتا العنوان الروائي نفسه، فالراوية صنيعة الروائية ومن الطبيعي أن يحمل المصنوع بعض الصانع. وكذلك، ثمّة نقاط افتراق هي من مقتضيات الحرية الإبداعية في العمل الفني.

على أن الملاحظ هو طغيان السرد على الرواية وغياب الحوار شبه التام. وهذا يتناسب مع عجز الراوية عن الكلام بدليل أننا نرى بعض الحوار في نهاية الرواية بعد استعادة قدرتها على النطق. وهكذا، يكون الشكل مناسباً للمضمون. والسرد في الرواية مثقلٌ بثقافة التحليل النفسي فالكاتبة تحلّل الشخصية حين تقوم بتصويرها، كما هو مطعّم بثقافة أدبية روائية تعكس ثقافة الكاتبة.

والسرد بمحمولاته المختلفة تصوغه منسّى بلغة هي أقرب إلى الأدبية منها إلى السردية المباشرة، تكثر فيها من استخدام التشابيه المبتكرة والاستعارات الحسيّة، وتقوم على المواءمة بين الذاكرة والمخيّلة، فهي تصوِّر وتشبِّه وتستعير في الوقت الذي تسرد وتتذكَّر، ما يجعل إيقاع السرد بطيئاً والقراءة بطيئة بدورها، غير أنه بطءٌ مشوبٌ بمتعة التذوّق، فنحن إزاء أدب روائي أكثر مما إزاء سرد روائي.

مي منسّى تبحث عن الجذور

منـذ روايتهـا الأولـى "أوراق مـن دفاتر شـجرة رمان" الصادرة لعقدٍ خلا، لا تزال الروائية اللبنانية مي منسّى تطارد فراشات الوجع الإنساني، وتأسرها في أقفاص روائية يسهل الدخول إليها، ويصعب الخروج منها من دون ندوب واضحة.

في "الساعة الرملية"، روايتها الخامسة (رياض الريس للكتب والنشـر، 2008)، تقول منسّـى حكاية البحث عن الجذور، فتقتفي تاريخ أسرة في رحلتها القسرية من حقول القصب في كيليكيا حتى إقامتها عند الساحل اللبناني، وترصد عذابات تلك الأسرة فرداً فرداً فـي مواجهـة أقدارهـا بين ولاداتها والمصائر الفاجعة، هذه المصائر التي تنسجها أصابع القدر الخفيَّة أكثر ممّا تصنعها الإرادة البشرية الحرَّة.

تفعل مي ذلك من خلال راويين اثنين؛ سـارة الشـاهدة على الوقائـع الأسـرية، القارئـة مذكّـرات الأب، تـروي الحكايـة بصيغـة المتكلم باعتبارها أحد أفراد الأسرة، وتتناول المرحلة المتأخرة زمنياً من حياة الأسرة، المتقدمة نصياً في الرواية. والراوي الثاني هو الأب الذي يروي بصيغة المتكلم المرحلة المتقدمة زمنياً المتأخرة نصياً، ويفعل ذلك في شكل غير مباشر من خلال المذكرات التي كتبها. وهكـذا، فالعلاقـة بيـن سـرد الوقائـع والمذكرات وبيـن حدوثها أو تخيُّلها ليست علاقة طردية، والخطاب الروائي ليس موازياً للحكاية

ولا ينبغي له أن يكون. والوقائع والمذكرات هما المصدران اللذان تمتاح منهما الرواية حكايتها.

تثير شخصية الأب الغامضة، الانطوائية، الغارقة في عدمية وجودية، فضول الابنة الكبرى سارة، فتقرّر نبش الماضي الذي يدفنه في داخله، ولا يريد له أن يطفو على السطح، ويروح يغرقه بالشراب حتى الانتحار بالكأس التي يفرغها دفعة واحدة في شرايينه. ويغذي هذا الفضول تعالي الجدة مرجان على صهرها وتشكيكها في نسبه، وتعريض إحدى القريبات بهذا النسب.

في رحلة البحث عن الجذور، تتخذ الراوية سارة من الوقائع المعيشة والمذكرات المكتوبة التي عثرت عليها في حقيبة الأب أدوات للبحث، وتقوم بتركيب حكاية الأسرة، من ترحيل نادر صبياً عن كيليكيا بعد مقتل أبيه وأخته وموت أمه ومصادرة أرضهم، إلى لجوئه إلى دير لبناني وتلقي العلم فيه، إلى عمله مترجماً وصحافياً، وصولاً إلى تعرّفه بهند وزواجه منها، وتأسيس أسرته ومنها سارة الراوية الباحثة عن الجذور.

اختارت مي منسّى لروايتها عنوان "الساعة الرملية"، وهي أداة قياس الزمن في الماضي، ورثتها الحفيدة عن الأب عن الجد. ولعلّها أرادت أن تومئ من خلال هذا الاختيار، إلى أن الماضي لا يموت، والجذور لا تنقطع، حتى وإن اتخذت العودة إلى الماضي/ الجذور شكل المأساة؛ فالأب نادر الذي قطعته الأقدار عن جذوره، ودفعت به إلى الرحيل، لم يستطع على رغم الأدوات التي استخدمها أن يتحرّر من ذلك الماضي. وكثيراً ما كان يبرز له متمظهراً بحالات نفسية أو أدوات مادية، من اكتئاب الأب وانطوائه على نفسه، إلى

الحقيبة والساعة الرملية والصور القديمة والأوراق، ممّا انكبَّت البنت الكبرى سارة على دراسته في بحثها عن الجذور.

غير أن الشكل الذي تمظهر فيه الماضي بقوة في الرواية، وأدى إلى تحوُّلات مفاجئة في نهايتها، هو المذكرات التي قامت سارة بطباعتها، وإرسال نسخة منها إلى لينا أختها الصغرى، تلك التي لم يكن ليعنيها البحث عن جذور الأسرة، وكانت منهمكة في الحفريات الأركيولوجية والبحث عن جذور الحضارات القديمة. فيحدث اطلاعها على مذكرات الأب تحوُّلاً جذرياً مفاجئاً فيها يدفعها إلى السفر إلى كيليكيا للبحث عن جذور الأسرة. وهناك، تموت في نوبة صرع على ضريح العائلة. وتأتي نهاية لينا المأسوية المتقاطعة مع نهاية عمَّتها تمار، هما اللتان تتشابهان في الشكل الخارجي وفي إصابتهما بنوبات الصرع، لتومئ إلى فكرة التقمُّص من جهة، وإلى أن الماضي هو المستقبل.

إلى جانب هذه الشخصيات الروائية، ثمّة حشد من الشخصيات يتراوح بين الإيجابي الذي يبادر ويقرر ويختار والسلبي الذي يؤثر الهرب وعدم تحمُّل المسؤولية. على أن الشخصية الواحدة خاضعة للنمو والتطور والتحول إيجاباً أو سلباً، سواءٌ بفعل الإرادة أو القدر. وعليه، نجد أن حضور المرأة في الرواية تغلب عليه الإيجابية أكثر من حضور الرجل كمّاً ونوعاً. فالمرأة هي حارسة الأرض وحاضنة الأحفاد (الجدة مرجان)، المضحِّية بأغلى ما تملك في سبيل أولادها (الأم هند)، البارَّة بذويها الباحثة عن جذورها (البنت الكبرى سارة)، المتجذِّرة في أرضها (الجدة جلنار). وفي المقابل، تقدم دينا الهاربة من أمومتها، ولينا الهاربة من أسرتها صورة سلبية

للمـرأة. بينمـا تنحـو إيجابيـة الرجل منحى سـلبياً فـي المآل الأخير (كمال، نادر، ألكسندر)، خلافاً لشخصيتي أفتيموس وعامر.

بإيقـاع سـردي بطـيء، وبلغـة أدبيـة تنسـج مي منسّـى روايتها كالعادة. فلغتها مطعّمة بصور تشخيصية جميلة تؤنسن فيها الطبيعة والأشياء، وترطِّب جفاف السرد بماء الأدب. وهي يعنيها كيف تسرد بقدر عنايتها بما تسرد. وهكذا، تمتلك منسّى سردها الخاص ولغتها الخاصـة، ناهيـك بغيـاب الحوار المباشـر عـن الرواية. فثمة راوٍ أو أكثـر يتحكَّـم بخيـوط السـرد، ويقيـم بينها علاقـات في إطار جدلية التجلّي والخفاء. وتتفاوت الخيوط قصراً وطولاً وظهوراً واختفاءً. وهذا الراوي ينسـج علاقات غير مباشـرة بين الشـخصيات ما يفسِّـر غياب الحوار عنها. هذه التقنيات دأبت منسّـى على ممارسـتها في رواياتها السابقة ما يمنحها خصوصية معيَّنة، ويجعل رواياتها تنتمي إليها بامتياز.

ميسلون هادي والحب في زمن الاحتلال

"حلم وردي فاتح اللون" هو عنوان الرواية السادسة للكاتبة العراقية ميسلون هادي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009). غير أن هذا الحلم يطلع من واقع قاسٍ، تتعدّد مظاهره في المتن الروائي، لتقول الكاتبة بالعنوان والأحداث، وعلى ألسنة الشخصيات التي ترزح تحت وطأة الواقع إن إرادة الحياة هي الأقوى.

تصطنع ميسلون هادي لروايتها مساراً دائرياً، فتبدأ نصّها من حيث تنتهي الأحداث أو من نقطة قريبة من تلك النهاية. وهذه البداية - النهاية تشكّل لحظة روائية جميلة تتمثل في انتظار الراوية البطلة عودة البطل من السجن، وهذه اللحظة تندرج في حقل الوقائع المعيشة، بينما يندرج المسار الروائي الممتد بين البداية والنهاية بما يعكسه من قساوة الواقع وتعدد تمظهراته القاتمة في حقل الذكريات المستعادة، ما يجعل الخطاب الروائي ينطوي على رسالة إيجابية تقول بحتمية تحوّل الواقع القاسي إلى ذكريات، وبحتمية تحقُّق الحلم الوردي وتحوّله إلى واقع معيش.

ترصد هادي في روايتها تطوّر العلاقة وتكوّن الحلم بين فادية الأستاذة الجامعية التي أسندت إليها فعل الرواية، وياسر الطالب الموسيقي المطارد من المحتلين؛ فالأحداث الروائية بوقائعها المعيشة وذكرياتها المستعادة تمتد على مدى ثلاث سنوات، هي سنوات الاحتلال الأميركي الأولى للعراق، حيث يتحول المؤقت

إلى دائم، وتسود حالة من القلق والخوف وعدم الاستقرار، وينتشر الموت المجاني في كل مكان، ويغدو المستقبل مسألة غير مؤكّدة. ومع هذا، تبقى ثمّة إمكانية للحلم.

في بيت مؤقت، تقيم فيه الراوية لأجل مؤقت، مستعيدة مشاهد من ماضيها، وسفرها إلى الجبل الأخضر، وتشتّت أفراد أسرتها بسبب الحرب، تجمع الصدفة الروائية بين فادية وياسر وأمه، الهاربين من مطاردة قوات الاحتلال الابن بتهمة ملفّقة. ثم يترتّب على تلك الصدفة علاقات سببية، تتطوّر من حالة القسر والإكراه بفعل الضرورة إلى التفهم والقبول تحت وطأة الخطر المشترك الداهم، إلى التعاطف، فالإعجاب المتبادل بين فادية وياسر، فالحب. غير أنه في اللحظة التي تبلغ فيها العلاقة هذه الذروة يكون الافتراق، فتخرج فادية من البيت لتقيم عند الجارة ختام، ويُلقى القبض على ياسر ويُزجّ به في السجن. وهكذا، ينمو الحب في بيئة غير مؤاتية، ويطلع الحلم من واقع قاتم.

الواقع القاتم الذي ينوء بكلكله على شخصيات الرواية لم يستطع أن يجرّد هذه الشخصيات القلقة، غير المستقرة من رغبتها في الانتظار، وقدرتها على اجتراح بدايات جديدة، وإرادتها في الاستمرار. فختام الجارة الغريبة الأطوار التي تكتنز ذاكرتها بذكريات جميلة عن الستينيات والسبعينيات العراقية من القرن الماضي، على مستوى الزمان والمكان وبعض الحكام، والتي تقوم برمي تذكاراتها في الشارع أو حرقها بما فيها من صور، وخرائط، وتذاكر سفر، وبطاقات سينما، وصور مستبدين، وأشرطة، وطوابع بريد، في خطوة احتجاجية على الحاضر المثقل بالاحتلال تعكس

غرابـة أطوارهـا واضطرابهـا النفسـي، لا تلبـث أن تعلّـل فعلها، في نهاية الرواية، برغبتها في البدء من جديد.

أمـا ياسـر المتصالـح مـع الغرب، المتفهّـم قيمه ومعاييره حين كان يدرس الموسيقى في بوسطن ويمارس معتقداته بحرية، مؤلّفاً في شـخصيته بين وجوهه المتعددة، هو نفسـه يصطدم بهذا الغرب حين يتحوّل إلى محتل لوطنه، فهو الذي آثر العودة إلى الوطن على اللجوء واكتسـاب الجنسية، وهو الذي اختصر رسـالته الأخيرة من السجن بجملة: أريد أن أرجع إلى البيت.

ولعلّ فادية الراوية، هي الوحيدة التي راحت تنتظر لمّ شـمل أسرتها التي بعثرتها الحرب، وتنتظر خروج ياسر من السجن، وهي التـي تجـرّأت علـى الحلـم فـي واقع قاتم، وهـو حلم ترهص نهاية النص بإمكان تحقيقه.

وإذا كانت كلٌّ من شخصيات الرواية تحمل في داخلها تجربتها المُـرّة أو هـي محاصـرة بالوقائـع القاسـية، فإنها عرفت كيف تتحرّر من أثقالها الداخلية أو الخارجية بالرمي والحرق والصبر والانتظار، ولم تفقد الرغبة في البداية الجديدة (ختام)، أو القدرة على الحلم (فادية)، أو إرادة الاستمرار والعودة إلى البيت (ياسر).

وعلى رغم خضوع هذه الشخصيات لأقدار تسيّرها، فإنها حين أتيـح لهـا أن تختـار اختـارت المواجهـة على أنواعها، ودفعت الثمن بطيبة خاطر، فختام رفضت مغادرة العراق مضحّية بعلاقة الحب التي ربطتها بابن عمها، وياسر رفض اللجوء الإنساني والجنسية وعاد إلى الوطن المحتلّ ليدفع الثمن مطاردة واعتقالاً. أما فادية فتركت الجبل الأخضر، وعادت إلى بغداد لتدفع الثمن وحدة وخوفاً وانتظاراً.

نازك سابا يارد تلغي الذكريات

مذ وضعت الحرب أوزارها، شكّلت وما تزال موضوعاً أثيراً لـدى الكثيـر مـن الروائييـن، فانطلقـوا يرصدون تداعياتهـا وتأثيرها في الإنسـان والمكان والزمان، ويتخذون منها عالماً مرجعياً تمتح منـه الروايـة اللبنانيـة، وتتأثـر بـه وتحيـل إليه على مسـتوى الحكاية والخطـاب، وإذا الروايـات تتـرى، ولـكلٍّ منهـا حكايتهـا وخطابها، فتتنـوّع الروايـات والعالـم واحـد، وكل روايـة تعكس جانباً من هذا العالـم، وكل روائـي يكـوِّر الفضـاء الخاص به، وإذا بنا إزاء رؤيات متعددة إلى عالم واحد.

الحرب وتداعياتها هي الموضوع الذي تتناوله الروائية اللبنانية نازك سابا يارد في روايتها "الذكريات الملغاة"، فتعكس تأثير الحرب على مستوى الحكاية والخطاب الروائيين.

فعلى المستوى الأول، تقول الرواية حكاية تفكّك الأسرة من جرّاء الحرب وتداعياتها، وتحكي تصدّع العلاقات في أسرة صغيرة بفعل التحوّلات التي أحدثتها في ركني الأسـرة وأدَّت إلى التباين في النظر إلى الأمور، فالانفصال، فالتفكّك، فشـريف وهدى بطلا الرواية ربط بينهما الحب والرؤية الواحدة إلى الأمور منذ تعارفهما علـى مقاعـد الدراسـة، فاقترنـا. هو طالـب متفوّق، ومن ثم موظف مبدئي، نزيه، قنوع، صادق مع نفسه، زاهد في المال، غير طائفي. وهي معجبة به، متمسّكة بمُثُله، طموحة، ذات إرادة وتصميم. غير

أن اندلاع الحرب وما ترتَّب عليه من ضرب الطبقة الوسطى وتدنّي مستوى المعيشة واختلال سُلَّم القيم وصعود فئة من الوصوليين المتملّقين، ذلك كله يجعل شريف يتردى في الإحباط واليأس، وهدى تؤول إلى حالة من عدم الرضى والتبرُّم بواقع الحال.

وفي مواجهة هذا الواقع، تقرّر هدى العمل ومتابعة الدراسة، فيشكّل قرارها بداية خلاف بين الاثنين لاختلاف في النظرة إليه، هو يرى في ذلك إهانة له وانتقاصاً من قدره وإهمالاً له ولابنته دينا وأنانية مفرطة من هدى عاكساً بذلك عقلية ذكورية تقليدية تحصر دور المرأة بالعمل في البيت، وهي ترى في قرارها محاولة لزيادة دخل الأسرة، وفرصة لتحسين وضعها الاجتماعي معبِّرة عن عقلية منفتحة.

ويبدأ الصراع المعلن والصامت بين العقليتين والرؤيتين، ويغيب الحوار الهادئ الموضوعي. وفي محاولة من الزوج للوصول إلى تسوية يبني معملاً صغيراً، تأتي عليه الحرب فتزيد الطين بلّة، وتشتعل المشاحنات بين الزوجين فينفصلان. وتدفع دينا الثمن. الوالدان يأكلان الحصرم والابنة تضرس. فيتم سلخها عن أمها صغيرة تطبيقاً لقانون ذكوري جائر، وينسلخ عنها الأب صبية، فتدفع الثمن مضاعفاً. ويتدخّل القدر في حياة الأسرة، تتعرّض الأم لحادث سير، فتتخلّص دينا من ترددها، وتقرّر الإقامة مع أمها، غير أن شمل الأسرة لا يجتمع.

وعلى هامش هذه الحكاية، تقول الرواية عبث الحرب بمصائر الناس، والقتل، والاختفاء، والتعذيب، والهجرة، وصعود غير المستحقّين، واختلال سلَّم القيم، وطمس الذاكرة الجماعية، وهجرة

الأدمغة، والبطالة، وتدنّي المستوى الجامعي. وهذه الحكايات توحي بالواقعي القابل للتصديق، فقد تدور، في أماكن حقيقية كساحة البرج وكنيسة الكبوشية وسوق الإفرنج وسوق الطويلة والمعرض واللنبي والمسجد العمري وغيرها. وهي تحدث، في شقيها الوقائعي والمتذكَّر، في زمان معين هو الثمانينات ومطلع التسعينات.

أما على مستوى الخطاب الروائي فيمكن القول إن «الذكريات الملغاة» تقع في ستة عشر فصلاً، يتعاقب على السرد فيها ثلاثة رواة بصيغتين رئيسيتين هما: صيغة الماضي الغائب، والماضي المتكلم. وتتخلّلهما صيغ أخرى ثانوية. ففي كل فصل راويان اثنان، يتناوبان السرد ناسجين أنواعاً عدة من العلاقات داخل النص الروائي، مانحين النص شعريته - روائيته.

وإذا كان الراوي الأول في الفصل الواحد يسرد الوقائع الحاضرة، الخارجية. فإن الثاني يعكف على الذاكرة يسرد الذكريات بصيغة المتكلم وهو أحد اثنين دائماً: شريف أو هدى. مع الإشارة إلى أن مساحة الذكريات أكبر بكثير من مساحة الوقائع ولعلّ هذا ما حدا بالكاتبة إلى تسمية الرواية بهذا الاسم.

ولئن كانت الوقائع المرويّة متعاقبة، في الغالب، زمنياً، فإن العلاقة بين الذكريات المستعادة أكثر تعقيداً من التعاقب والتسلسل. فقد تتعاقب، وقد تتداخل وتتقاطع فيما بينها، فيتأخّر في النص المتقدّم زمنياً من الذكريات، وقد يتقدّم المتأخر. ولعلّ هذا التداخل يعود إلى أن للوقائع راوياً واحداً وللذكريات راويين اثنين. غير أن ثمّة تناوباً بين الوقائع والذكريات في معظم الفصول، فقد تقود واقعة

معينة يسردها الراوي الأول إلى ذكرى يسردها الراوي الثاني، حتى إذا ما انتهى، يعود الأول ليستأنف السرد من حيث انقطع، ولا ريب أن الروائية تتقاطع مع الرواة الثلاثة ولا سيما مع هدى.

* * *

وهكـذا، فـإن روائيّـة الروايـة، شـعريّتها تتأتّى عن هذه الحركة المكوكية متعددة الاتجاهات، فالمكوك الذي تنسـج به يارد نصها الروائي يتحرّك، في آن، بين الحدث والذاكرة، بين الغائب والمتكلم، بين الحاضر والماضي، بين الخارج والداخل، بين السرد والحوار ناسجاً شبكة معقدة من العلاقات. وإذا كان ثمّة مستوى واحد في لغة السـرد، فإن لغة الحوار ذات مسـتويات ثلاثة تختلف باختلاف المحـاور. فهنـاك المسـتوى الفصيـح، والمحكـي، وآخر يجمع بين المسـتويين فـي الجملـة الواحـدة. علـى أن ما يثير الاسـتغراب قيام الروائيـة بكتابـة بعـض المفـردات المحلية كما تلفظ، وإذا الكلمات غيـر الكلمـات، والأحـرف غيـر الأحـرف. وفي الحالتيـن لغة نازك سـابا يارد الروائية مباشـرة، تقريرية، تسـمي الأشـياء بأسـمائها، ولا تتورع عن استخدام النابي من الكلمات، ولا تختفي خلف «ماكياج» المحسنات البديعية والبيانية.

وبعـد، إذا كانـت الحـرب هـي العالـم الذي تمتـح منه الرواية وتحيل إليه، فإن انعكاس هذا العالم داخل الرواية لا يحصل بالقدر نفسه على مستويي الحكاية والخطاب الروائيين. فالحكاية الرئيسية التي تقولها الرواية، حكاية تفكّك الأسرة، قد تحصل في السلم وفي ظروف عادية حين ينعدم التوافق بين ركني الأسرة، ولا يحتاج الأمر إلـى الحـرب ليحـدث، بـل قد تكون الحرب من أسـباب التماسـك

الأسري في بعض الحالات. من هنا، فإن التجلّي الأقوى للحرب في الرواية إنما يتم على مستوى الخطاب الروائي، فتعدُّد الرواة في الرواية ورؤية كل منهم إلى الأحداث من زاويته الخاصة مع ما في هذه الزوايا من تضاد يشير إلى صعوبة التفاهم والالتقاء. وطغيان تقنية التذكر على ما عداها إنما يحيل إلى عكوف الإنسان في زمن الحرب على ذاكرته هرباً من الحاضر والآخر. واقتصار الحوار على الذكريات إنما هو تغييبٌ له عن الوقائع الراهنة، وهو، حتى في هذه الحالة، حوارٌ متشنج يفتقر إلى الهدوء والموضوعية ما يعكس تأثير الحرب على البناء الروائي.

وهكذا، يمكن القول إن الرواية نجحت في مقاربة الحرب على مستوى الخطاب أكثر منها على مستوى الحكاية. وهذا ما يؤكّد روائيّتها، ويجعلها جديرة بالقراءة.

وأخيراً، لا بد من التساؤل: حين نروي الذكريات هل نلغيها أم نحفظها؟

نازك سابا يارد تُسقط الأقنعة

تشـكّل العلاقات الاجتماعية العالم المرجعي الذي تمتح منه نازك سابا يارد في روايتها "الأقنعة" (دار الساقي)، فترصد جملة من العلاقـات المتشـابكة، المتعـددة الأطراف، المختلفة الأنواع، وتبرز منها ما يطفو على السطح وما يتوارى خلف الأقنعة، وتترجّح في عملها بين الحقيقة والوهم، بين الواقع والمثال، بين القناع والوجه. وإذا نحن نطّلع، من خلال الرواية، على أنماط من العلاقات تسود في شريحة اجتماعية تنتمي إلى الطبقة الوسطى، تتراوح بين الصداقة والحب والوفاء والخيانة والكذب والنفاق... إنها الحياة بتعقيداتها، بوجوههـا وأقنعتهـا، تعيـد يـارد إنتاجها روائياً، فتشـكّل الرواية مرآة للواقـع الحـي، يأتـي الفـن ليعـدّل في طريقة عكسـها لـه، فلا يعود الواقـع مجـرد صـورة فوتوغرافيـة فـي الرواية، بل يغـدو أقرب إلى لوحـة فنيّـة تقـوم الكاتبـة بتشـكيلها مبرزة علاقات شـتى بين ألوانها تمتد من الانسجام حتى التناقض الصارخ.

تتكشّف العلاقات التي ترصدها الرواية عن منظومتين اثنتين من القيم تنتظمان الطبقة الوسطى، إحداهما تنتمي إلى عالم المثل والقيم الإيجابية، وتمثّلها في الرواية نادية الأم، وسمية الابنة، ومهى الصديقة القديمـة، وأم جابـر مدبـرة المنـزل. والأخرى تنتمي إلى الواقع الفظّ والقيم السلبية، ويمثلها سامر الابن، وعشيقته نجوى، وزوجته سلوى، وصديقها لطفي، وزياد زوج مهى. والعلاقات بين شخصيات الرواية

المختلفة هي بشكل أو بآخر نتاج الاصطدام بين هاتين المنظومتين. بعض الشخصيات تظهر بوجوهها الحقيقية الصادقة، باطنها هو ظاهرها، ووجهها هو قناعها. والبعض الآخر يعاني ازدواجية بين الباطن والظاهر، بين الوجه والقناع، يعيش حالاً من التكاذب والنفاق الاجتماعي. وحين تسقط أقنعة هذا البعض تستمرّ الحياة وتحدث تحوّلات معينة في مسار هذه الشخصية أو تلك.

وبالعودة إلى شخصيات المنظومة الأولى، تبرز نادية زوجة وفية تحبّ زوجها وتخلص له الودّ في حياته وبعد موته فتزور قبره دوريًا، ولا تحمل له أية ضغينة حتى بعد أن ساءت طباعه في سنيه الأخيرة إثر فقدانه عمله، وتبرز ربّة أسرة تخيط الثياب وتتحمّل مزاجيّة بعض زبوناتها الغنيّات لتعيل أسرتها وتسدّ فراغ بطالة الزوج وموته لاحقاً، وتبرز أمّاً رؤوماً تحمل همّ ابنتها الوحيدة سمية وتحنو على ابنها سامر على رغم عقوقه أحياناً. وتمثّل قيم الوفاء والإخلاص والأمومة والتضحية ونكران الذات.

هذه المنظومة نفسها تمثلها الابنة سمية التي تحمل منذ صغرها عقدة انحياز الأسرة إلى أخيها الذكر وهي عقدة التربية الشرقية بامتياز، وتسعى للعثور على عمل تحقّق به ذاتها، وتقطع علاقتها بجواد حين تقف على خيانته لها، وتلازم أمها في مرضها، وتبرُّ بصديقاتها، وترفض السفر وحيدة مع أستاذها صوناً لشرفها، وتأبى طلب المساعدة من أخيها، فتمثّل منظومة القيم الإيجابية نفسها.

على الضفّة نفسها تقف مهى الصديقة القديمة التي تبقى على وفائها لزوجها واهتمامها بابنها، وحتى حين تكتشف خيانة زوجها

لها لا يعدو ردّ فعلها حدّ التبرع بكتبه إلى مكتبة عامة، فينطوي انتقامها على إيجابية لغيرها. أما أم جابر مدبّرة منزل سامر الابن فهي امرأة هجّرتها الحرب وأفقدتها أسرتها، تعمل بصمت، لا تشكو، تخفي أحزانها وتبدي لمخدوميها وجهاً بشوشاً.

على الضفّة الأخرى، ثمّة شخصيات تمثّل المنظومة الأخرى من القيم، وتعبّر عن "واقع قائم على الكذب واللؤم والاغتياب والنميمة والخيانة" كما تصفه إحدى شخصيات الرواية. وشخصيات هذه الضفّة تخفي وجوهها الحقيقية خلف أقنعة من المظاهر الفارغة والتكاذب والنفاق، وتأتي المصادفات لتمزّق هذه الأقنعة تباعاً، وعندها يكون لكلّ شخصية شأن يعنيها. واللافت أن هذه الشخصيات أقرب إلى الطبقة الغنية حتى وإن كان بعضها يتحدّر من الطبقة المتوسطة. وكأن ثمّة علاقة عكسية بين القيم والطبقة، فتنحدر القيم بارتفاع الطبقة، وترتفع بانحدارها. وهذا ما نستنتجه من شخصيات الرواية، فسامر ابن نادية وأخو سمية المتحدر من أسرة متوسطة، يتزوّج بسلوى الغنية المدلّلة، يهتم بكسب المال تعويضاً ربما عن عقدة الطبقة التي تفصله عن زوجته، يغرق في عمله ويقيم علاقات خارج إطار العلاقة الزوجية، لا يمدّ يد المساعدة لأهله إلا إذا طلبوا ذلك، لا يبدي الاهتمام الكافي بابنتيه، يتوخّى المظاهر الاجتماعية سبيلاً إلى الأعمال والكسب المادي، غير أن هذه الشخصية التي تعاني الازدواجية فتحلّل لنفسها ما تحرّمه على غيرها تتحوّل إيجابياً في النهاية، فعندما يكتشف سامر بالصدفة أن زوجته تتخذ لها صديقاً بدورها وتقيم علاقة معه يقرر الإقلاع عن خيانتها والإخلاص لها حتى تخلص له.

أما زوجته سلوى الغنية المدلّلة فتمارس حياة الأغنياء، لا هم لها سوى اقتناء اللوحات بمساعدة صديقها لطفي، لا تهتم بابنتيها، تعلم بخيانة زوجها لها وتتجاهل الأمر. ولعلّ علاقتها بلطفي جاءت في إطار رد الفعل على تصرّف الزوج. وهذا النمط من العلاقات تعيشه نجوى، الأرملة الثلاثينية الغنية، شريكة سامر في العلاقة، وعاشه زياد، الصحافي، زوج مهى بعلاقاته المتعددة.

وهكذا، يتبيّن أن لكلٍّ من هذه الشخصيات قناعها الذي تسقطه الظروف، فتنتقل الشخصية من الوهم المريح إلى الحقيقة المرّة المنغّصة، وهذا الانتقال يحدث تحوّلات تتفاوت في جذريتها من شخصية إلى أخرى.

وعلى رغم أن العلاقة السببية تحكم كثيراً من أحداث الرواية، فإن بعض الأحداث هي وليدة الصدفة أو دخول عنصر جديد لم يكن متوقّعاً على السياق الروائي، ما يعدّل في مسار الأحداث ومصائر الشخصيات. فسقوط الأقنعة يتم بمجموعة من المصادفات، ذلك أن سلوى تكتشف خيانة سامر لها من خلال ازدحام السير أمام شقّة نجوى. وسامر يقف على خيانة سلوى من خلال قراءته صدفة دفتر يوميات نجوى. ومهى تقرأ خيانة الصحافي الراحل زياد في رواية أهدتها لها صديقتها لبنى.

على أن المفارق هو أن نتائج إيجابية تترتب على سقوط الأقنعة، فيقرّر سامر الإقلاع عن خيانة زوجته والإخلاص لها ولا بد من أن تعامله هي بالمثل، وتقرّر مهى الانخراط في الحياة الاجتماعية والخروج من العزلة التي فرضتها على نفسها وفاء لذكرى الزوج. ويأتي تمزيقها الرواية التي قرأت فيها خيانته، ورميها

في سلة المهملات، إشارة إلى التحرّر من ماضٍ قام على الوهم والكذب، ومواجهة الحاضر بعدّة جديدة.

هذا النسيج من العلاقات الاجتماعية نسجته نازك سابا يارد روائياً. والنسج الروائي/ الفني مفارق بطبيعته لنسيج الواقع، وواقعية الحكاية لا تعني واقعية الخطاب حيث الكاتب يتدخّل في صوغ الواقع، فيعمل في وقائعه تقديماً وتأخيراً، وحذفاً وإضماراً، وإيجازاً وإطناباً إلى ما هنالك من تقنيات سردية.

وعليه، فإن رواية "الأقنعة" تقوم على جدليّة الوقائع – الذكريات، فالواقعة تستدعي ذكرى معينة تشرحها أو تمهد لها أو تبرّر حصولها، والذكرى بدورها قد تفضي إلى واقعة معينة. وعن هذه الحركة بين الواقعة والذكرى، بين الحاضر والماضي، يتمخّض النسيج الروائي. على أن سرد الواقعة أو استدعاء الذكرى كثيراً ما يتم بواسطة الحوار الذي يطغى على السرد في الرواية، حتى ليمكن اعتبارها مجموعة مشاهد حوارية ما يجعلها قابلة للتمثيل.

غير أن ثمّة مفارقة تطرحها الرواية على هذا الصعيد، ففي الشكل يطغى الحوار على السرد، وفي المضمون يبدو أن هناك خللاً في التواصل بين الشخصيات حتى لتبدو كل منها في جزيرة منعزلة عن الأخرى، لا سيما في بدايات الرواية، مع العلم أن الحوار كثيراً ما يرد في حيّز الذكريات، أي أنه ينتمي إلى الماضي أكثر من انتمائه إلى الحاضر ووقائعه.

وقد تطرأ على السياق الروائي عناصر جديدة لم ترهص بها الأحداث السابقة كظهور شخصية جديدة، ويكون لهذه العناصر تداعياتها وتأثيرها في مجرى الأحداث، فظهور نجوى يؤدي إلى

العلاقة بينها وبين سامر، وظهور سمير في أواخر الرواية يمهّد لموافقة سمية على الارتباط به.

وكثيراً ما تنهي يارد بعض الفصول بجملة تثير الفضول لمتابعة القراءة وتشحذ رغبة القارئ في الاستمرار، كأن تنهي أحد فصولها بالقول: "لم يخطر لها، طبعاً، أن المساء لن يحمل لها أنغام الموسيقى وحدها" (ص 19). فنجد القارئ مدفوعاً إلى متابعة الفصل التالي للوقوف غلى ما يحمل المساء للشخصية. إلا أن الترابط الذي يوفّره مثل هذا الالتفات بين الفصول والأحداث لم يحل دون ذكر وقائع تبدو ضعيفة الارتباط بالسياق العام إن لم نقل مقحمة عليه، فواقعة العامل الهندي الفقير شاكو تبدو نابية عن السياق وإن أبرزت إنسانية مهى ومروءتها وكشفت عنصرية البعض.

وإذا كانت الرواية بدأت بالكلام على سمية إحدى شخصياتها، فهي انتهت بالشخصية نفسها، فجاءت النهاية أحادية تناولت خيطاً سردياً واحداً من دون سائر الخيوط، فتكون بذلك قدمت مشاهد من حياة البعض وأنماطاً من العلاقات التي تنتظمهم. وعلى أية حال ليس شرطاً لازماً أن تجمع النهاية في قبضتها سائر خيوط السرد.

وفي الختام، استخدمت نازك سابا يارد لغة روائية سلسة، طليّة، لم تغرق في وحول الإنشاء والبلاغة، ولم تسقط في جفاف المباشرة والتقرير. غير أنها لم تنأ عن الوقوع في أخطاء لغوية قليلة في بعض المفردات. ومع هذا، تستحق الرواية القراءة، وتؤمّن أكثر من متعة وفائدة.

نيرمين الخنسا تربط بين الحربين

تمتد الوقائع التي تكتبها الروائية اللبنانية نرمين الخنسا في روايتها الرابعة "ساعة مرمورة" (دار الساقي، 2008) بين الأول من تموز (يوليو) 2006 و14 آب (أغسطس) 2006، وتشغل بداية الرواية والنهاية. وتتوسط هذه الوقائع ذكريات تعود لعشرين سنة خلت وتمتد بين عامي 1987 و1990. وبقراءة سريعة في هذه التواريخ، يتبين أن زمن الوقائع هو زمن حرب تموز الخارجية التي شنّت على لبنان، وزمن الذكريات هو الحرب الداخلية اللبنانية في سنواتها الثلاث الأخيرة. وكأن الكاتبة تقول إن التكامل بين الوقائع والذكريات ما هو إلا انعكاس للتكامل بين الحربين في مضاعفاتهما وتأثيرهما في البشر والحجر، حيث تتضامن الضحايا وتلتحم الجراح. والخنسا لا تقول ذلك مباشرة بل مداورة من خلال أحداث الرواية وحركة الشخصيات في الزمان والمكان، لا سيما شخصيتي ريم بطلة الرواية وراويتها ومرمورة المجنونة المسالمة. وكلٌّ من هاتين الشخصيتين هي ضحية الحرب في شكل أو آخر، تحمل جرحها في الداخل أو الخارج، وتتقاطعان في مواقع من الرواية إلى أن يلتحم الجرحان في نهايتها. على أن هذا التقاطع يحصل في حيز الوقائع فقط من دون الذكريات إلا إذا اعتبرنا أن الذكريات كامنة في الوقائع، وأن الماضي ممتد في الحاضر، عندها ينسحب التقاطع على الحيز الآخر.

فـي الوقائـع، تطلـع مرمـورة، المرأة غريبة الأطـوار، المجنونة المسالمة، المتشردة، المتوحّدة، في درب ريم بين الفترة والأخرى، كأنها تتعقبها لسبب أو آخر، تحمل جزداناً زهرياً تتشبّث به وساعة متوقفة عن العمل تتشاغل بمحاولة تشغيلها، وكثيراً ما تفاجئ ريم لدى قيامها بزيارة صديقتها ياسمين في الضاحية الجنوبية. وتتطوّر علاقـة ريـم بهـا مـن الخـوف إلـى التفهّم إلى الشـفقة إلى التضامن وصولاً إلى حد التماهي بها في نهاية الرواية. فبعد قيام ريم بتفقد منازل الأصدقاء في الضاحية الجنوبية إثر عدوان تموز تمر بتخشيبة مرمورة، فتعثر هناك على الجزدان والساعة، وهما كل ما تبقى منها. "وضعت السـاعة في الجزدان الزهري وسـرت بهما، بما بقي من مرمـورة وزمنهـا وسـر جنونهـا الغامـض، حاملـة معي جرحي الذي التحم بجرحها لأمشي مثل تائهة في عالم تعددت فيه أوجه الحقيقة واختلّت الموازين" (ص 127). هذا ما تقوله ريم لدى عثورها على ما تبقى من مرمورة. والمفارق أن الساعة كانت تعمل. لعلّ الكاتبة أرادت القول إن الحرب لا تستطيع وقف عجلة الزمن عن الدوران وإعادة عقارب الساعة إلى الوراء.

وإذا كان جرح مرمورة خارجياً يبدو في جنونها وتشرّدها وتأتي الحـرب الخارجيـة لتزيلهـا مـن الوجود، فإن لريـم جرحها الداخلي الناجم عن الحرب الداخلية، المنتمي إلى حيز الذكريات، وهو نتاج علاقة حب غير مكتمل بين طرفين مختلفين حصلت في الزمن الخطأ وانتهـت باختفـاء الطـرف الآخـر أو خطفـه ما جعلهـا تحس بالذنب وتأخذ على نفسها عدم الارتباط بأحد بعده وفاء له وتكفيراً عن ذنب لم ترتكبه، وهو موقف مثالي رومنسي في زمن ما تحت واقعي.

باتصال هاتفي خطأ، بدأت العلاقة بين ريم بنت الزواج المختلط بين أب شيعي وأم مارونية، المقيمة في رأس بيروت، وسامر المسيحي، المقيم في سن الفيل. وانتهت بموعد لم يتحقق في الزمن الخطأ ذهب ضحيته سامر. وبين الاتصال والموعد كانت ثمّة علاقة حب مشبوبة، تحدى فيها الحبيبان الحواجز المادية والمعنوية، وكان لقاؤهما الأول في المتحف المنطقة الفاصلة بين منطقتين متحاربتين فحوّلاها إلى منطقة وصل بين حبيبين ما يشي بقدرة الأفراد على تحدّي قوة الجماعات. غير أن اللقاء الأخير الذي لم ينعقد بسبب خطف سامر جاء ليكرس منطق قوى الحرب وإرادتها في منع تلاقي الأفراد كما الجماعات من دون أن يتخذ هذا المنع بالضرورة بعداً طائفياً لا سيما أن انتماء والدي ريم إلى هويتين طائفيتين مختلفتين، وتشجيع صديقتها ياسمين وحبيبها فراس، وتفهّم أم سامر العلاقة، جاءت لتقول إن الحب أقوى من الحواجز المصطنعة، وأن الاصطفاف ليس طائفياً.

هذه الذكريات التي تحملها ريم جرحاً داخلياً لا يبرأ على الزمن تتوسط الوقائع في الرواية لتقول الخنسا من خلال هذا التموضع أن الماضي أمامنا كما يمكن أن يكون خلفنا، وأن الحاضر والمستقبل امتداد للماضي وينطويان عليه في شكل أو آخر.

وتقول أيضاً من خلال أحداث الرواية بوقائعها والذكريات أن الحرب الداخلية والخارجية وجهان لعملة واحدة، وأن الضحايا ينبغي أن يتضامنوا سواء سقطوا في هذه أو تلك، وأن الجراح يمكن أن تلتحم. وفي كل الحالات، لا تستطيع الحروب على أنواعها وقف عجلة الزمن عن الدوران.

وهـي تفعـل ذلـك بخطـاب روائـي يقـوم على أحاديـة الراوي ويستخدم صيغة المتكلم ما يجعل الراوية شريكة في صنع الحدث، تنفعـل بـه وتفعـل فيـه، وليسـت مجـرّد شـاهدة عليـه. وتأتـي اللغة التصويريـة التـي تعنـى بالتفاصيل والجزئيات لتسـم الخطاب بإيقاع بطيء، تقصر حرارته عن مواكبة حرارة الأحداث ودراميتها أحياناً، غيـر أنهـا تنخـرط فـي علاقة تكاملية مع مكونـات الرواية الأخرى، وتجعلها جديرة بالقراءة.

هدى بركات تحرث المياه

على رغم مضي نحو عقدين من الزمان على نهاية الحرب اللبنانية، فهي لا تزال تشكّل مادة أدبية يجري تناولها في أنواع أدبية وفنية شتى ولا سيما الرواية. لذلك، لا غرو أن تقذف إلينا المطابع، كل مدة، أثراً روائياً جديداً يرصد الحرب وما تمخّضت عنه من مضاعفات، على هذا المستوى أو ذاك.

وإذا كانت الحرب شكّلت ذاكرة اللبنانيين قرابة عقدين من الزمان، فإنه من الطبيعي أن تكون مادة روائية. فالرواية، في معظمها، صنيعة الذاكرة. ومجال عملها هو الماضي.

ولا يعني هذا أنها تستعيد الذكريات كما حصلت بالفعل، أو تستحضر الماضي وتثبته بين دفتي كتاب، بل تصنع الذكريات، وتعيد تشكيل الماضي، وفي الصناعة والتشكيل ترفد المخيلة عمل الذاكرة، ويشغل الفن حيّزه الخاص. وهكذا، يسقط وهم المطابقة بين المعيش والمكتوب، بين الحياة والنص، غير أن المشابهة بين الاثنين تبقى قائمة، بل هي شرط لكي يأتي النص مقنعاً.

ومن الروايات التي صدرت، وتدور في هذا المناخ رواية "حارث المياه" لهدى بركات. (دار النهار، 1999).

والعنوان الشعري يجمع بين مكوّنين متضادّين. بل هو كناية أدبية تحيل إلى العبث واللاجدوى والفراغ، فلا المياه تحرث، ولا حراثتها تؤتي زرعاً وغلالاً. فهل يشكّل العنوان مدخلاً لقراءة

المكتوب؟

الرواية هي نسيج هذه الحركة المكوكية بين الذكريات والوقائع، يقوم بها البطل/ الراوي، وقد شرّدته الحرب، وسدّت في وجهه السبل، وحاصرته في مكان وسط بين المتقاتلين. فإذا به يتنقّل بين الملجأ والذاكرة، بين الوقائع والذكريات لينسج لنا حكايته التي تجمع بين الواقعية الصارخة والغرابة المذهلة، ويختلط فيها الواقع بالخيال، والهلوسة بالحلم، والمنطق بالفوضى.

ففي الحرب تختلط المفاهيم والأشياء وتتداخل، وينعدم المنطق الذي ينتظم الأحداث والإيقاع الذي يضبط الحركة، والرواية مجلى لانعكاس الحرب في الإنسان والمكان والزمان.

تقع أحداث الرواية في منطقة وسط بيروت الفاصلة بين المتقاتلين، وبطلها نقولا تاجر قماش ورث المهنة أباً عن جد، تنوء عليه الحرب بكلكلها، يُحتل بيته في ستاركو، يُنهب محلّه في سوق الطويلة، يتشرّد. وبعد سنتين من الحرب تقوده خطاه إلى المحل، فيكتشف أن الطابق السفلي فيه لا يزال مليئاً بالبضاعة، فيقفز من اليأس إلى الأمل ويقرّر الإقامة في المكان رغم خلوّه من الناس، واقتصار الحياة فيه على الكلاب الشاردة والنباتات البرية. ويروح البطل/ الراوي يتفقّد المكان ويكتشفه كي لا يبقى خائفاً منه؛ فنكتشف معه أي أثر تركته الحرب على المكان حيث المحال تحولت إلى فجوات، والأعشاب البرية أكلت الجدران المتهدمة، وأشجار الخروع هنا وهناك. وإذا كان اكتشاف المكان يجعل البطل غير خائف منه، فإن نوعاً آخر من الخوف بقي يطارده هو الخوف من الكلاب الشاردة والبشر، وسرعان ما يتبيّن أن الكلاب أرحم

من البشـر حين يسـتفيق على كلب يلحسـه وقد نجا من المجزرة التي ارتكبها بعض البشر خلف السواتر الترابية. وهكذا، لم يعرف صاحبنـا الأمـان فـي هذا المكان الفاصل بين الأطراف المتحاربين، وكأن الالتحاق بأحدها كان شـرطاً لازباً للإحسـاس بالطمأنينة. أما أولئك الذين بقوا في المنطقة الوسطى على الحياد فكان لا بد لهم مـن أن يدفعـوا ضريبـة الحيـاد تشـرّداً وقلقاً وخوفـاً وتهجيراً. ولعلّ الرواية، من حيث اختيار المكان، تروّج لعدم الانتماء إلى هذا الفريق أو ذاك رغم الثمن الغالي الذي قد يترتّب على اللامنتمي دفعه.

وفـي مواجهـة الخـوف الـذي يمثله المكان الوسـط والسـواتر الترابيـة، يلجـأ نقـولا إلـى ملجأيـن اثنيـن يلقـى عندهمـا الطمأنينة؛ المحل الذي يتكدس فيه القماش على أنواعه يؤمّن له دفئاً خارجياً، والذاكـرة التـي يلـوذ بهـا بحثـاً عن دفء داخلي، على أن الذكريات تسـتثيرها وقائـع معينـة، ويروح البطل/ الـراوي بين الواقع والذاكرة ذهاباً وإياباً، فربّ واقعة تقود إلى ذكرى، وربّ حاضر يبعث ماضياً دفيناً.

وهو في علاقته بالماضي ينحو منحيين اثنين؛ يستحضره مرة بواسـطة اللغـة، ويذهـب إليـه مـرة أخرى، فيبدو مـا يرويه لنا وكأنه يحـدث الآن. ولعـلّ هـدى بـركات تحاول مخاتلة الزمن من خلال صيغ السرد التي تستعملها. وإذا كانت وقائع الرواية تتمحور حول المكان والتسـكع فيه ورصد آثار الحرب عليه، وتصوير انعكاسـها علـى البطـل مـن الخـارج والداخـل، فـإن الذكريـات تتمحور حول زمـان مضـى، فتسـتعيده مع شـخصياته وأحداثـه وأحاديثه. وهكذا، تطـلّ مـن ذلـك الزمـان أسـرة البطـل بأبيـه الـذي يعلّمه سـر المهنة

ويقصّ عليه تاريخ القماش والذي يشكّل البطل امتداداً له يتماهى به في نهاية الرواية، وهو الرجل الحريص دائماً على إرضاء زوجته، وأمه المتطلبة التي تفخر بجمال شكلها والصوت وتزهو بماضيها وأمجادها مازجة بين الواقع والخيال والحقيقة والحلم. وترتبط بالأب بعلاقة أحادية؛ تأمره فيطيع وتنهاه فيمتثل، وتقيم علاقة مع أستاذ الموسيقى. وهذا النوع من العلاقة بين الأب والأم يكرّره الابن - البطل مع شمسة - الخادمة التي تقوم على خدمة أمه.

والرواية حين تبرز العلاقة بين نقولا وشمسة تحيل إلى أجواء «ألف ليلة وليلة»، وتذكّر بالعلاقة بين شهريار وشهرزاد مع اختلاف في المواقع والأدوار والمصائر؛ وإذا كانت المرأة في «ألف ليلة وليلة» هي التي تملك قوة المعرفة - الرواية وتحسن استخدامها في مواجهة سلطة القوة التي يمثّلها شهريار، فتنجح في ترويضه وشفائه وامتلاكه، فيغدو الرجل عجينة طيّعة بين يديها تحسن تشكيلها، فإن الرجل في «حارث المياه» هو الذي يملك قوة المعرفة وسرّ المهنة في مواجهة سلطة الجنس التي تمثّلها شمسة، غير أنه يفشل في ترويضها وامتلاكها حين يبوح لها بسرّ الحرير في الوقت غير الملائم. لذلك، ما أن تعرف شمسة هذا السر حتى تغادره نهباً لوساوسه تجتاحه الشهوة وتنهشه الرغبة في امتلاكها. وهنا، لا بد من الإشارة إلى أن سرّ الحرير وأسرار الأقمشة الأخرى تشكّل مادة معرفية تزخر بها الرواية. على أن سلطة السرد لم تكن حكراً على الرجل/ البطل سواء حصلت مباشرة (نقولا) أو بطريقة غير مباشرة (الأب)، بل كان للمرأة منها نصيب، فروَت شمسة حكاية أجدادها الأكراد وشذرات من تاريخهم وأساطيرهم. وهكذا، جمعت بين

سلطة القص وسلطة الجنس، ولعلّ هذا هو سرّ تفوّقها على الرجل في الرواية، رغم أن فعل السرد يتم بواسطة هذا الرجل. لكن هذا الرجل/ الراوي/ البطـل مـا يلبـث أن يفقد إحساسـه بالمكان ويضيع الاتجاهـات وموقعـه، فيخلـط بين الحقيقة والخيال، وهو الذي فقد إحساسه بالزمن فغدا بالنسبة إليه مجرد ماضٍ وذكريات يجترّها كل ليلة، وربما كانت هذه الحال من فقدان التوازن ناجمة عن الحرب والإقامة في الخلاء حيث لا إنس ولا جن لمدة طويلة. وإذ تراوده رغبة في الحركة في نهاية الرواية سرعان ما يعدل عن ذلك ليكتشف أن الحركـة مجـرد حراثـة مـاء، ويقـول: «... عـلامَ أعود إلى ذلك؟ ألم أقض حياتي كلها أحرث بالماء؟». وهكذا، تنتهي الرواية نهاية عبثية ترى في الحياة مجرد حراثة ماء.

هذه الحكاية تقولها هدى بركات بواسطة راوٍ مذكّر، فهل تريد القول إن الكلام في الحرب هو للرجل أم أن الروائية تريد أن تواري نفسـها خلـف الـراوي فـلا يراهـا إلا مـن كان على معرفة بها؟ على أنها تسـتخدم صيغة المتكلم في السـرد؛ فيبدو الراوي وكأنه يتذكّر سيرته الماضية ويروي الحاضرة، وتستخدم صيغة المخاطب أحياناً لا سيما حين يتذكّر البطل حبيبته شمسة، وكأنه يريد أن يستحضرها بواسـطة اللغة بعد أن اسـتدعاها بالذاكرة. وهنا، يرتقي فعل التذكّر ليغدو فعل معاينة، وتكسر الصيغة جدار الزمن مستحضرة الماضي الذي خلفه.

والسرد في الرواية يتناول حيّزين اثنين: حيّز الحركة الخارجية للبطـل وتجوالـه فـي المـكان، وحيّـز الحركة الداخليـة عبر الذاكرة وتجواله في الزمان، وهو الحيّز الأكبر في الرواية. أما الخط الزمني

الذي يتبعه فهو خط متكسر، فما أن يتقدّم السرد في المكان من خلال تناوله الوقائع، حتى يرجع إلى الزمان الماضي من خلال الذكريات. ثم يعود ليتقدّم من جديد. وهكذا، ربّ فصل متقدّم في الرواية يتناول زمناً سابقاً، فالتعاقب النصّي لا يعكس بالضرورة تعاقباً زمنياً في مجرى الأحداث.

أما الحوار فهو غائب عن الرواية بشكله المباشر، وحاضر فيها بطريقة غير مباشرة من خلال استعادة الراوي/ البطل حوارات سابقة، ولعلّ الروائية أرادت من خلال تغييب الحوار المباشر أن تحيلنا إلى غياب الحوار في زمن الحرب، فيتشابه المكتوب والمعيش. وبالانتقال إلى الشخصيات في الرواية، ثمّة ما هو ذو حضور مباشر كشخصية نقولا والحرب والمكان. وثمّة ما يحضر من خلال الراوي كالأب والأم وشمسة، وحضور هذه الأخيرة مرتبط بتحديد وضعية الشخصية الأساسية في الرواية.

«حارث المياه» بوقائعها والذكريات، بحكايتها والخطاب تحيل إلى بيروت في زمن الحرب؛ فالمكان الوسط المهجور يشير إلى أنه لا وجود لمن ليس طرفاً في الحرب، وغلبة الذكريات على النص تدل على فقدان الإحساس بالمكان والخارج وعكوف الناس على ذاكراتهم يستمطرونها غيث الأيام الماضية، وغياب الحوار وأحادية الراوي مؤشر واضح على سيطرة الصوت الواحد، وتداخل الأزمنة وتكسّرها يشي بانكسار إيقاع الزمن وتقطّعه. بهذه الحكاية وهذا الخطاب لا تعود الرواية مجرد حراثة للمياه، بل حراثة في حقل الأدب الروائي تنبئ بغلّة وفيرة، ومرة جديدة تثبت هدى بركات أنها فلاّحة ماهرة.

هدى عيد والتحرر من الماضي

حين انسابت النغمات ودقات الدفوف لتصبّ في أذني حلا، بطلة رواية "الحياة في الزمن الضائع" لهدى عيد (دار الفارابي، 2006)، لم تكن تنساب من "مطعم إسطنبولي"، المكان الذي كانت تتناول فيه الغداء مع رفيقتها ديانا، بقدر ما كانت تهب عليها من ماضٍ قديم ما زال يطاردها، ويتحكم بحاضرها فتنسحب إلى ذاتها منسلخة عن واقعها، وتروح تجترع مرارات ذلك الماضي أو تتذكر الليالي الماجنة التي كانت تقيمها أمها في القرية، ويستمر صداها يرنّ في رأسها بين وقت وآخر منكّداً عيشها، ومحوّلاً عمرها إلى زمن ضائع.

وهكذا، تقول الرواية تأثير الماضي في الإنسان والدور المزدوج الذي يمكن أن يلعبه في حياته، فالحاضر هو استمرار للماضي،والإنسان ابن ماضيه بشكل أو بآخر. وهذا الماضي قد يكون ملجأ نلجأ إليه طلباً للدفء والأمان، وقد يكون شبحاً يطاردنا وينغّص علينا حياتنا خاصة إذا ما تضافرت معه الاعتبارات الاجتماعية والفقر والعقلية الذكورية. وفي هذه الحال الأخيرة يغدو التحرّر من الماضي شرطاً للحياة.

فحلا بطلة الرواية هي ضحية الماضي لمدة ثلاث عشرة سنة، هي مدة زواجها من صادق بك، والزمن الضائع في حياتها. ومذ تفتحت على الحياة، تألّبت عليها عوامل عدة لتقتطعها من المسار

الطبيعي لعمرها، فتعيش زمناً آخر لم تستطع التكيّف معه، وبقيت تحمل غربتها في داخلها تلوذ بها كلّما حاصرها الزمن والمكان والطقوس والمظاهر الزائفة. وهي تنحي باللائمة على أمها وزوجها والظروف التي وضعتها في قلب هذا الزمن المستقطع.

منذ الصغر تقوم علاقة ملتبسة بين حلا وأمها المتسلطة، الماجنة. وتتعاطف، في المقابل، مع أبيها الضعيف، المسالم، الذي أدت الشجارات الدائمة بينه وبين الأم وانتهاك هذه الأخيرة القيم الاجتماعية السائدة إلى طرده من البيت. فتعرف حلا اليتم قبل موت الأب، وتخضع لتسلّط الأم. وبقدر ما كانت هذه الأخيرة تشكّل مساحة مظلمة في ماضيها، كان الأب الضعيف يشكّل نقطة ضوء دافئة في ذلك الماضي.

ويأتي جشع الأم مضافاً إلى مجونها وتسلّطها ليقرر مستقبل البنت أيضاً، فما إن تنال الشهادة الثانوية حتى تبادر، بالتواطؤ مع مساعدتها عزيزة، إلى تزويجها من رجل غني يكبرها عمراً وتحوم شكوك حول مصدر ثروته، فتنتقل حلا من ظلم الأم وتسلّطها إلى ظلم الزوج رجل الأعمال والتاجر الغني الذي يرى إليها كإحدى مقتنياته الثمينة، ويباهي بها أقرانه من رجال الأعمال محدثي النعمة.

كان يشغل صادق من حلا الجسد الجميل الذي يروح يعبث به كلّما أراد، ويمارس عليه اجتياحاته القاسية، ولم يكن ليُعنى بالإنسان فيها. فهي مجرد تحفة مكملة لمظهره الاجتماعي الزائف، ومجرد متاع للذة، وهو رغم حرصه على تأمين كل متطلباتها وإغداقه المال والثياب والمنازل عليها لم يستطع الولوج إلى داخلها، فبقيت قلعة

محصنة عزّ عليه فتحها بأمواله، وبقيت هي تعيش انفصاماً بين داخلها والخارج.

ولذلك، ما إن امتدت لها يد لتنتشلها من اغترابها القسري، هي يد خلدون الصحافي الطالع بدوره من ماض مؤلم وتجربة زوجيّة فاشلة، حتى تلقفت تلك اليد. فخلدون عرف كيف يرمّم تصدعاتها، ويلمّ شتاتها، ويوقظ الإنسان فيها، فتقرر التحرّر من ماضيها، وطلب الطلاق من زوجها، واستعادة حريتها وحياتها. ولهذا، أحسّت عندما كانت تسبح في البحر غداة اتخاذها القرار أنها تغتسل من حياتها الماضية، وتولد من جديد، فالحرية هي أولاً وقبل كل شيء قرار.

حول هذه الشخصية الرئيسية تتمحور شخصيات أخرى في الرواية يمكن وضعها في حقلين متقابلين: أحدهما يمثّل قيماً إيجابية ويلتزم مبادئ معينة، والآخر يمثل النفاق والزيف والجشع والانتهازية والتسلق وحداثة النعمة. والرواية هي هذا النسيج العلائقي بين الحقلين سواء أكان واهياً أم متيناً.

فمن جهة، هناك الجدة الطيبة التي تكدّ وتتعب وتحرص على أكل خبزها بعرق جبينها، والأب الطيّب الضعيف، وحلا نفسها، وخلدون اليد التي امتدت لها، ومهدي الصحافي العصامي الذي يؤثر فقره ومبادئه على المال رغم حاجته الماسّة إليه.

ومن جهة ثانية، هناك الأم الماجنة الجشعة، وعزيزة السمسارة، وصادق التاجر محدث النعمة الذي لا يرى العالم إلاّ من خلال المال، وديانا الصديقة الزائفة التي تبرر الغاية عندها الوسيلة وتعتمد معايير مزدوجة في حياتها، ورياض الانتهازي الذي يعرف اقتناص

الفرص ويزاوج بين المظاهر الخادعة والممارسات الساقطة.

وهكذا، بين هذين الحقلين تتحرك الرواية، وتعرّي فيما تعرّي مظاهر الزيف والنفاق الاجتماعيين، العقلية الذكورية، ازدواجية المعايير، القمع الاجتماعي باسم العادات والتقاليد. والشخصيات التي تقدمها الرواية هي شخصيات واقعية بامتياز، ولا يمكن الكلام على مثاليات ومُثُل في هذا السياق. وإذا كانت الرواية تنضح بالتعاطف مع بطلتها فتقدمها بصورة الضحية المتمردة على القيود التي تكبّلها، فإن هذه الضحية لم تتورع بدورها عن خيانة زوجها باسم الحب والرغبة في الخلاص. ولا يمكن للحب أو الرغبة في الحياة والتحرّر أو الرغبة في الانتقام أن تمنحها أسباباً تخفيفية. فالخيانة هي الخيانة في نهاية الأمر بغض النظر عن دوافعها وظروف حصولها.

على أية حال، هذه الحكاية تصوغها هدى عيد بخطاب روائي يزاوج بين السرد والحوار، ويجاور بين الذكريات والوقائع والتوقعات، ويتحرّك بسهولة ويسر بين الداخل والخارج. وهي تستخدم لغة روائية سلسلة جميلة، ترتفع عن المباشرة الفجّة ولغة الحياة اليومية، ولا تسقط في البلاغيات والإنشائيات. تسمّي الأشياء بأسمائها حيناً، وتكنّي بما يدل عليها حيناً آخر. تجمع بين التعبير بالفكرة والتعبير بالصورة، وتبتكر التشابيه الطريفة. وإذا كانت تعتمد الفصاحة في الأغلب الأعم، فإنها لم تضق بمحكيات قليلة سواء على مستوى المفردة أو العبارة، ولم تخلُ من مفردات نابية قليلة، وبهذه المواصفات تكتسب لغة الرواية حيوية وواقعية وصدقاً، وتحقق مستوى أدبياً راقياً يلامس الشعرية أحياناً.

وعليه، تكون هدى عيد قدمت عملاً روائياً أنيقاً بلغته، واقعياً بأحداثه وأمكنته، يحقق متعة مزدوجة ناجمة عن اللغة من جهة، والأحداث من جهة ثانية. أو قل هي متعة الحكاية والخطاب في آن معاً.

وتكون "الحياة في الزمن الضائع" زمناً للقراءة والحياة في النص الجميل.

هدى عيد والنهوض من الركام

رواية بعد أخرى، تكتسب الكاتبة اللبنانية هدى عيد مشروعيتها الروائية. فبعد "في بلاد الدخان" و"الحياة في الزمن الضائع" تأتي "ركام" روايتها الثالثة (دار الفارابي، 2009) لتشكّل خطوة أخرى راسخة في مسيرة عيد السردية، تتوخّى فيها خطاباً روائياً مختلفاً يتناغم مع عنوان الرواية والعالم المرجعي الذي تحيل إليه. فيأتي تعدّد الرواة مناسباً لما تتضمّنه كلمة "ركام" المنتمية إلى الحقل المعجمي للحرب من تناثر وتبعثر للحجارة، ومعبراً عما يترتّب على الحرب من تعدّد وانقسامات.

تضع عيد روايتها في ثلاثة أقسام، تحكي في الأول منها حكاية أسرة جنوبية تعرّضت لتداعيات حرب تموز 2006 ودفعت ثمناً غالياً انعكس أعطاباً في أجساد ونفوس أفرادها وتفكّكاً أسرياً، وتحكي في القسم الثاني حكاية أسرة جبل لبنانية وقعت عليها تداعيات النظام الاجتماعي الإقطاعي وتأثرت بإفرازات الحرب الداخلية، وفي القسم الثالث تجمع خيوط القسمين الأولين.

والحكايتان على ما بينهما من فجوة في الأحداث يمكن دمجهما في حكاية واحدة هي حكاية الأسرة اللبنانية الواقعة تحت تأثير الحرب، سواء ببعدها الخارجي أو الداخلي، وما يترتّب على هذا الوقوع من تضامن وتململ وتوتر في العلاقات بين الأفراد.

هاتان الحكايتان/ الحكاية لا تحكيهما هدى عيد بخطاب

تقليدي تراعي فيه أحادية الراوي وخطّية الزمن وتسلسل الأحداث مما نقع عليه في الرواية التقليدية، بل هي تصطنع خطاباً جديداً يقوم على تعدّد الرواة وتكسير خطّية الزمن وتشتيت العلاقة التسلسلية بين الأحداث.

ولذلك، يشكّل كل فرد من أفراد الأسرتين راوياً مستقلاً بذاته، يروي حكايته الجزئية انطلاقاً من موقعه في الأسرة ودوره ورؤيته للأحداث غير المتّفقة بالضرورة مع رؤية الآخر لها. وعليه، يتواتر ظهور الأفراد/ الرواة على مسرح الرواية ليقول كلٌّ منهم حكايته بصيغة المتكلم المتجادلة مع صيغة المخاطب، فيحضر الآخر/ المتلقي في الحكاية من خلال الالتفات الدوري إليه. ويتشكّل من جماع الحكايات الفردية الحكاية الرئيسة في الرواية.

وهكذا، لا تُسلس الرواية القياد لقارئها، بل تترك له عملية جمع الخيوط السردية المختلفة، وتشكيل الحكاية العامة من الحكايات الخاصة المتمحورة حول بؤرة روائية واحدة، ما يجعل عملية القراءة أكثر إمتاعاً. وهذا ناجم، برأيي، عن مسرحة الرواية التي تقوم بها الكاتبة، فليس ثمّة راوٍ تتوارى خلفه الروائية لتقديم الشخصيات وتحليلها، بل ثمّة شخصيات تتقدّم تباعاً على مسرح الرواية، تبيّن مواقعها في الحياة والنص، تؤدّي أدوارها بمقادير محدّدة، فكأننا في مسرح نشاهد حركات الشخصيات، ونسمع أصواتها، ونعيش حالاتها وتحوّلاتها المختلفة.

في "ركام"، ثمّة ركام من الشخصيات الروائية، يلعب بعضها دوراً محورياً، سواء من خلال حضوره المباشر بحكايته التي يرويها بنفسه، أو من خلال حضوره غير المباشر بما يحكيه الآخرون عنه

فـي حكاياتهـم. هـذا الـدور المحـوري تلعبه شـخصية عبد الله في الحكايـة الأولـى، وشـخصية عقـل فـي الحكاية الثانية، مع العلم أن هاتين الشخصيتين هما أخوان ينتميان إلى الأسرة الجنوبية فيما لا يلعب أي من أفراد الأسرة الجبل لبنانية أي دور محوري في حكاية الأسرة. وهنا، لا يبرّر حضور هذه الأسرة في النص الروائي سوى علاقتها بعقل أحد أفراد الأسرة الأولى وهي علاقة صداقة من جهة، وعلاقة توتّر مع بعض الشخصيات على خلفية مذهبية. وهو مبرر ضعيف، بدا معه حضور الأسـرة الثانية مقحماً على السـياق إلا إذا كان المقصـود الإحالـة إلـى علاقـة مـا بين الحـرب الخارجية على لبنان والحرب الداخلية فيه.

وبالعـودة إلـى ركام الشـخصيات فـي الروايـة، نقع على خليط متنوّع من الشخصيات حتى ضمن الأسرة الواحدة؟ فثمة عبد الله المتديّن، الزاهد في الدنيا، المقبل على الآخرة، الراغب في الشهادة. وثمّة عقل المقبل على الحياة بشغف، ينهل من ملذّاتها، يتفاعل مع الآخريـن، ولا يقيـم وزنـاً للعـادات والتقاليد. وثمّة فواز الانتهازي، الأنانـي، يشـتري مسـاحات واسـعة مـن الأرض بطريقـة انتهازيـة، ويطمـح إلـى النيابـة. وثمّـة موسـى الأخ الأكبـر الـذي لم يفلح في التعلّم وأفلح في الحياة، ولا يتوانى عن التضحية في سبيل أخوته وارتـكاب الرشـوة لإيصالهـم إلـى مبتغاهـم. وثمة الأم التي تشـكو عقوق الأبناء وتهميشـهم إياها وتسـتعيض عنهم بقططها الصغيرة، وثمّة الأب الذي يهرب من واقعه إلى الذكريات.

أما الشـخصيات النسـائية في الرواية التي تعكس دور المرأة وموقعها في الأسرة، فتتراوح بين آمنة الأم التي تعاني عقوق الأبناء

وانتهازيتهم والوحدة والعجز، وفطوم الأرملة القلقة على ابنها الوحيد الموزّعة بين رغبتها في القتل خوفاً عليه ورغبتها في الارتباط بعبد الله مصدر القلق على ابنها. وهناك منار الطبيبة المتمرّدة على تقاليد الأسرة التي تحب عملها وتعشق زوجها الطبيب اليوناني وتعيش قلقاً على أخيها. وهناك زينة الزوجة التقليدية التي يفصل بينها وبين زوجها هوّة عمرية ومعرفية.

وإذا كان نموّ الأحداث جعل معظم الشخصيات يتردّى في مصائر فاجعة تمظهرت في خرس الأم، وتحطّم عبد الله، ومقتل أنريكو، وخواء حياة منار، وحزن عقل ما يشكّل ترجمة لعنوان الرواية، فإن نهاية الرواية متمثّلة بلقاء هلا، الطالبة في كلية الطب مع زملاء الدراسة وبينهم هشام، خلل جو ربيعي راحت الشمس ترسل فيه أشعتها الدافئة، إنما يشكّل مؤشّراً روائياً على قوة الحياة واستمراريتها ونهوضها من تحت الركام.

بلغة روائية سلسة، تسمّي الأشياء بأسمائها، ولا تتورّع عن استخدام المفردات المحكية أو الفصيحة المهملة لكن الموحية والدالة، المنخرطة في تراكيب بسيطة، وبخطاب روائي جديد، استطاعت هدى عيد أن تصنع من ركام الأحداث الحقيقة والمتخيّلة رواية هي خطوة جديدة في مسيرتها الروائية.

هديل الحساوي تبحث عن الذات

لعلّ خير مدخل يمكن الولوج منه إلى قراءة رواية "المرآة/ مسيرة الشمس" (المؤسسة العربية، 2006) للكاتبة الكويتية هديل الحساوي هو القول المنسوب إلى ابن عربي الذي تُصدّر به روايتها وتذيِّل غلافها الأخير به، فيشكّل فاتحة الكلام ومسك الختام، وهو: "إذا كان مطلوبك في المرآة أن ترى فيها وجهك، فلم تأتها على التقابل، بل جئتها على جانب، فرأيت صورة غيرك فيها فلم تعرفها، وقلت: ما هذا أردت، فقابلتك المرآة، فرأيت صورتك، فقلت: هذا صحيح، فالعيب منك لا من المرآة".

فهذا القول الذي يؤكّد مسؤولية الإنسان عن أفعاله واتخاذ القرارات المناسبة التي تقوده إلى صورته وذاته، وتضعه وجهاً لوجه أمام نفسه، يشكّل مدخلاً مناسباً إلى الرواية حيث يكون على البطلة/ الراوية أن تتخذ قرارات خطيرة، وأن تخوض مغامرات كبيرة كي تصل إلى المرآة، وتأتيها على التقابل، فترى وجهها، وتعرف نفسها، وتنفّذ وصية الفيلسوف اليوناني سقراط، أبيها الفكري ومرشدها الروحي، وإحدى شخصيات الرواية.

تدور أحداث الرواية في فضاء فوق واقعي، فالأماكن الروائية غريبة وإن تشابه بعضها مع أماكن واقعية، والشخصيات بمعظمها من الآلهة والفلاسفة، والزمن لا يتطابق مع الزمن الأرضي، والأحداث غرائبية، وثمة مشاهد سوريالية، ما يجعل الرواية تقترب من الواقعية

السحرية وتتحرّك في منطقة لا يكثر السرد الروائي من ارتيادها، وهي منطقة تنتمي إلى المتخيّل الغرائبي، وإلى حقل الغيبيات أكثر مما تنتمي إلى الواقع ووقائعه المادية.

تقول "المرآة" حكاية فتاة تعيش في قرية اسمها داليوب، فتلفتها غرابة الاسم، وتروح تطرح الأسئلة على جدتها حول سبب التسمية، وتستمع إلى حكايات الجد، وتكون الأجوبة والحكايات غريبة بدورها، وتشكّل المصدر المعرفي الأول لهذه الحفيدة المولعة بحب الاستطلاع، المفطورة على التمرد والبحث عن الأجوبة. وهي التي تكتنز في داخلها توقاً إلى المغادرة والمغامرة وخوض "المعارك" لتتحرّر من رتابة الحياة في الكوخ والقرية، ولتدرك الفرح والراحة، خلافاً لرغبة الجد الذي أوصاها قبل رحيله بعدم مغادرة القرية أو المغامرة بحثاً عن أبيها الذي خرج ذات يوم حاملاً سيفه، ولم يعد.

غير أن الفتاة/ الراوية تضرب بوصية الجد عرض الحائط، وتلبّي نداءً داخلياً يدعوها إلى الرحيل، فتنطلق في رحلة غريبة/ عجيبة، ملأى بالمخاطر والمغامرات، وتجوب أماكن متخيّلة وواقعية، وتصادفها أحداث غرائبية. ويكون لها في رحلتها أدلّاء ومرشدون من الآلهة والفلاسفة، ويكون لها مغوون يحاولون إلهاءها وإغواءها وصرفها عن هدفها المنشود/ المرآة/ الذات. والرحلة بقدر ما هي ضرب في الخارج الغريب هي توغّل في دهاليز الداخل وسراديبه في الوقت نفسه. والوصول إلى المرآة بعد مشقّات وأخطار وغرائب وعجائب هو وصول إلى الذات. فتعرف البطلة نفسها تحقيقاً لدعوة مرشدها في الرحلة سقراط.

تبدأ الرحلة على متن سفينة متخيّلة، فركّابها مجانين، متطفّلون، حاولوا كشف أخطاء الجماعة، فعوقبوا بالإبعاد. ولعلّها رحلة معرفية تختلط فيها الوقائع بالأحلام، ويشترك فيها الموتى العائدون من القبور والأحياء، وتلعب أدواراً معيّنة فيها الآلهة والفلاسفة، وتحفل بأحداث غريبة، فتُقتل الراوية/ البطلة وتدخل روحها في جثة القاتل ثم في جثة القتيل، ويخرج أمبا ذو قليس وهيراقليطس من القبر، ويقفز الأول في الأتون بأمر من أثينا، وتدور حوارات حول المادة والروح والظاهر والباطن والوحدة والاختلاف، وتحدد أثينا هدف الرحلة بأنه الشمس دائمة النور، حيث كل الأشياء واحد، وحيث متعة النظر للإله الأسمى، وحيث الفناء سبيل للحياة. وتدعوها منيرفا إلى البحث عن المرآة لأن عند العثور عليها تعثر على نفسها. وهكذا، الرحلة خارجية وداخلية في آن. فالوصول إلى المرآة هو وصول إلى الذات. وفي كثير من المحطات كانت البطلة تصطحب أوراقاً أو كتاباً من أحد الأدلّاء، تهتدي به في رحلتها. ولعلّ هذا ما يعزّز معرفيّة الرحلة ودور المعرفة في الوصول إلى الحقيقة.

الجزء الثاني من الرحلة يتمّ تحت الأرض، فتقود البطلة مجموعة من العراة، وتنتقل بهم من كهف إلى الصحراء إلى بئر إلى مكان فسيح، وينتهي بهم المطاف في بئر مسدود يشكّل قبراً لهم. غير أنها بمساعدة أرسطو، وبالكتابة على جدران البئر/ القبر تتمكن من هدفها والخروج. ومرة ثانية تكون المعرفة/ أرسطو/ الكتابة سبيلاً إلى النجاة. ولعلّ هذا التوغّل في باطن الأرض في الجزء الثاني من الرحلة يوازي التوغّل داخل الذات، أو يشكّل معادلاً لمرحلة الموت. وعندها يكون الموت بدوره مصدراً من

مصادر المعرفة على طريق الوصول إلى الحقيقة/ المرآة.

في الجزء الثالث من الرحلة، وبعد خروجها من الكهف على يـد أرسـطو، تتبـع البطلـة هذا الفيلسـوف على الطريـق المؤدية إلى المدرسـة حيث تلتقي بالفلاسـفة. وإذا كان الخروج من الكهف/ الجهل يتمّ على يد مرشـد روحي هو أرسـطو، فإن اجتياز الطريق وعقباتها يتمّ بالحوار معه، وتشـكّل المحاورات والكتب والمعرفة سبلاً تساعد على هذا الاجتياز.

بعد أن يوصلها أرسـطو إلى المدرسـة يعطيها كتاباً بدل كتبها القديمة، ويطلق عليها بعد إخراجها من الكهف اسم أكاسيا أي التي ستولد من جديد. وغني عن البيان أن الولادة الجديدة تتمّ بالمعرفة. وقبل أن يودعها يخلع عليها عباءته فيمنحها شرعية الوصول والبداية واستمرار البحث عن الحقيقة. وإذ تتعرّض في المدرسة لمحاولات إغواء من ديوجين لصرفها عن مقصدها ينقذها سـقراط من إغوائه ويدلّها على الطريق.

حيـن تتكـرّر المحاولـة مع دينيسـوس، إلـه الخمر، ومع رجل الحديقة ينقذها سقراط أيضاً، وهو الذي تركها تختلط بهم لتكسب خبرات جديدة/ واقعية، حسية.

وبعـد معانـاة طويلـة، وصعوبـات شـاقة تبلـغ البطلـة المرآة/ المحطّـة الأخيـرة فـي الرحلـة، فتجـد نفسـها في مكان تعرفه يشـبه كوخهـا وقريتهـا، يسـقط جلدها القديـم عنها وتصبح روحاً. وهناك لا زمان، ولا ثنائيات، ولا تضاد، بل جمال وخير وعرفان، ويتزامن وصولها مع هطول المطر في القرية بعد انحباس طويل شكّل سبباً من أسباب رحيلها. وكأن هطول المطر يشكّل المعادل الموضوعي

لمقابلة المرآة ومعرفة الذات. وبعد، تتجاور في "المرآة" الحكايات والذكريات والأحلام وأحلام اليقظة والمحاورات والقصة القصيرة (الطريق، المدرسة) والوقائع وبنات المخيّلة، لتتشكّل نسيجاً روائياً فريداً تسهم المخيّلة في صنع أحداثه أكثر من الذاكرة، فيحملنا إلى مطارح بكر لم تطأها أقدام الروائيين وإن كانت اتكأت على شخصيات تاريخية وماورائية من فلاسفة وآلهة.

هذه المطارح أوسعت مكاناً للغرابة والأساطير والمشاهد السوريالية ما جعلها فوق واقعية دون أن تنقطع عن عالم الواقع. لا، بل إن بعض الأحداث على غرابته يمكن أن يُترجم إلى لغة الواقع والعالم الحسّي.

والرواية في النهاية هي هذا الترجح بين الواقع والماوراء، بين الحقيقة والرمز، بين الداخل والخارج، بين الإنساني والإلهي، الأمر الذي يتجلّى في وحدة نصية/ سردية متناغمة هي "المرآة".

صدر للمؤلف

- أضواء على نتاج نقولا يواكيم (بالاشتراك مع آخرين)، دراسة أدبية، منشورات الكلية الشرقية، 1991.
- القناديل والريح، نثر أدبي، مؤسسة نوفل، الطبعة الرابعة، 2009.
- قفص الحرية، نثر أدبي، مؤسسة نوفل، الطبعة الأولى، 2007.
- زاد للطريق، شعر، حركة الريف الثقافية، 2002.
- عشرات المقالات الثقافية والنقدية المنشورة في الصحف والمجلات اللبنانية والعربية.